

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea



LOS TÉRMINOS DE COLOR EN LA POESÍA DE TEÓCRITO

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Pedro Fernández Colinas

Bajo la dirección del doctor

José Lasso de la Vega Sánchez

Madrid, 2002

• **ISBN: 978-84-8466-310-2**

©Pedro Fernández Colinas, 1994

P E D R O F E R N Á N D E Z C O L I N A S

LOS TERMINOS DE COLOR EN LA POESIA DE TEOCRITO

TESIS DOCTORAL: T O M O I

DIRECTOR: Dr. Dn. JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA,
CATEDRÁTICO DE FILOLOGÍA GRIEGA DE
LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
SECCIÓN DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Madrid, 1994

INDICE DE MATERIAS

T O M O I

PÁGINAS

INTRODUCCIÓN	1-38
NOTAS A INTRODUCCION	39-47

P R I M E R A P A R T E

L A G A M A E S P E C T R A L C Á L I D A

Π Ο Ρ Φ Υ Ρ Ε Ο Σ

PANORAMA	49-50
I) PROBLEMAS ETIMOLÓGICOS Y SEMÁNTICOS	50-59
II) LEXICALIZACIÓN DE ADJETIVO Y VERBO	59-65
III) EJEMPLIFICACIÓN DEL COLOR PÚRPURA EN TEÓCRITO	66-89
A) πορφυρέαισι περὶ ζώστραισι (Id. 2. 121-22)	67-71
B) πορφύρεοι δὲ τάπητες (Id. 15. 125)	71-77
C) τὸ δὲ, Κρᾶθι, οἶνω πορφύροισ (Id. 5. 124-25)	77-89
NOTAS A Π Ο Ρ Φ Υ Ρ Ε Ο Σ	90-101

* Φ Ο Ι Ν -

I) ACLARACIONES ETIMOLÓGICAS	102
II) SEMÁNTICA DE *Φ Ο Ι Ν- EN GRIEGO	103-104
A) EL NOMBRE DE LOS FENICIOS	104-106

II

B) LOS NOMBRES DE LA PÚRPURA: ΠΟΡΦΥΡΑ Y ΦΟΙΝΙΞ	106-110
C) LOS DATOS MICÉNICOS	110-112
D) LEXICALIZACION DE *ΦΟΙΝ-	112-118
III) COMENTARIO A LA EJEMPLIFICACIÓN DE *ΦΟΙΝ- EN TEÓCRITO	118-169
A) φοινικέω οἶδ' ἄνω (Id. 2. 2)	119-134
B) y C) φοίνικα λόφον (Id. 22. 195)	
ὄρνιθων φοινικολόφων (Id. 22. 72)	128-134
D) αἶμα φοίνιον (Id. 22. 98-99)	134-138
E) νᾶμα δ' ἐφοινίχθη (Id. 23. 61)	138-144
F) καὶ χροῖα φοινίχθην... ὥς ῥόδον ἔρσῃ (Id. 20. 15)	144-149
G) DOS EJEMPLOS ESPECIALES	149-169
1) ταῦροι... φοίνικες (Id. 25. 129)	149-157
2) κράτα δαφοινόν (Id. 25. 232)	157-169
NOTAS A *ΦΟΙΝ-	170-188

EPEYΘ- / EPYΘP-

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS	189-190
II) CASUÍSTICA Y SEMÁNTICA DEL RADICAL EN GRIEGO	190-195
III) LA EJEMPLIFICACIÓN DE TEÓCRITO	195-235
A) κρίνα λευκά / ἐρυθρὰ πλαταγώνια (Id. 11. 57)	195-207
B) ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι (Id. 7. 117)	207-221
C) αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος ἐρεύθετο δὲ χροῖα (Id. 30. 9)	221-229
D) ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν (Id. 17. 126)	229-234
NOTAS A *EPEYΘ- / *EPYΘP-	235-249

O I N Ω Π O Σ

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS Y SEMÁNTICOS	250-251
II) LOS TESTIMONIOS DEL MICÉNICO	251-252

III

III) APROXIMACIÓN AL ESPECTRO CROMÁTICO DEL RADICAL	252-258
IV) EL COLOR VINO Y EL ROSTRO	258-265
V) EJEMPLIFICACION DEL RADICAL *FOIN- EN TEÓCRITO	265-267
VI) EL EPÍTETO EN TEÓCRITO	267-301
A) LOS DATOS DE PÍNDARO Y DE EURÍPIDES	269-276
B) CONCLUSIONES PREVIAS Y NUEVOS POSTULADOS	276-278
C) CALIFICATIVOS PARA LA DUALIDAD CÁSTOR/LINCEO	278-279
D) CALIFICATIVOS PARA LA DUALIDAD POLIDEUCES/ÁMICO	279-290
E) ΟΙΝΩΠΟΣ Y LA ALTERNANCIA DE COLORES BLANCO/ROJO DENTRO DEL IDILIO 22	290-295
VII) CONCLUSIONES DE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA SOBRE ASPEC- TOS DE FONDO Y FORMA: SU CONEXIÓN CON NUESTRA VISIÓN DEL COLOR Y ESTRUCTURAS EN EL IDILIO XXII	296-301
NOTAS A ΟΙΝΩΠΟΣ	302-312

ΜΑΛΟΠΑΡΑΥΟΣ Y ΜΑΛΟΣ

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS	313-314
II) TRADUCCIÓN DE AMBOS EJEMPLOS	314-315
A) μαλοπάραυος 'Αγαύα (Id. 26.1)	315
B) τράγος οὗτος ὁ μαλός (Ep. 1.5)	315
III) OPINIONES DE LA CRÍTICA	315-318
A) DICCIONARIOS	315-316
B) EDITORES Y ESPECIALISTAS EN CROMATISMO	316-318
IV) NUESTRA VERSIÓN DEL EPÍTETO DE ÁGAVE	318-336
A) μαλοπάραυος no es "blanco/marrón/castaño"	318-321
B) μαλοπάραυος = "mejillas de (forma/color) manzana" ..	321-336
1) COMENTARIO A UNOS DATOS DE K.JAX	321-322
2) OBERVACIONES DE H.TREU SOBRE LA LÍRICA EOLIA	322-323

IV

3) EL CLARO TESTIMONIO DE ALCEO	323-331
4) EJEMPLIFICACIÓN BUCÓLICA DE μάλον	331-332
a) Árbol, fruto y paisaje	331-332
b) Formas y color del rostro humano o divino	332-333
c) Simbolismo erótico generalizado	333-336
5) CONCLUSIONES SOBRE ESTA EJEMPLIFICACIÓN	333-336
V) O ΜΑΛΟΣ (Ep. 1. 5): COMENTARIOS	336-346
A) VARIANTES Y CORRECCIONES TEXTUALES	337-338
B) RELACIÓN DE O ΜΑΛΟΣ CON LOS TEXTOS DE CALÍMACO	338-340
C) EL COLOR DE LOS ANIMALES EN EL BUCOLISMO	340-342
D) AMBIGÜEDAD DE O ΜΑΛΟΣ Y POSIBILIDADES DE ACROMATISMO	342-346
NOTAS A ΜΑΛΟΠΑΡΑΥΟΣ Y O ΜΑΛΟΣ	347-355

T O M O II

Π Υ Ρ, Π Υ Ρ Σ Ο Σ, Π Υ Ρ Ρ Ο Σ

I) ΠΥΡ: ETIMOLOGÍA	356
II) ΠΥΡ: SEMÁNTICA	357
III) EL ADJETIVO DE COLOR: CARACTERES	357-370
A) LEXICALIZACIÓN DE ΠΥΡΡΟΣ / ΠΥΡΣΟΣ	359-360
B) ESPECTRO Y SEMÁNTICA DE ΠΥΡΡΟΣ	360-370
1) Πῦρ-luz	362-363
2) Πῦρ y sus matices rojos	363-364
3) Πῦρ y su uso metafórico	364-367
4) Πυρρός y ξανθός: diferencias	367-370
IV) *ΠΥΡ: EJEMPLIFICACIÓN EN TEÓCRITO	370-372
A) USOS ACROMÁTICOS	370-371

B) USOS CROMÁTICOS	371-372
V) ΠΥΡ Y SU CROMATISMO EN TEÓCRITO	
1) y 2) ἥς δὲ ὁ μὲν / πυρρός, ὁ δὲ ἡμιγένειος (Id.6.2).	
ἄμφω τώγ' ἦσθην πυρροτρίχῳ, ἄμφω δ' ἀνάβῳ (Id.8.3)	372-378
A) TRADUCCIONES	372
B) COMENTARIOS	372-378
3) Οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ' ἔτι περὶ χεῖλεα πυρρὰ (Id.15.130).	378-389
A) TRADUCCIONES	379
B) COMENTARIOS	379-389
4) ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδε ὥς ἄγριος (Id.15.53)	389-394
A) TRADUCCIONES	389
B) COMENTARIOS	389-394
5) λεπτὸς μὰν χῶ ταῦρος ὁ πυρρίχος (Id.4.20)	394-403
A) TRADUCCIONES	394
B) COMENTARIOS	394-403
6) πυρσαὶ δ' ἔφρυξαν ἔθειραι / σκυζομένῳ (Id.25.244)	403-408
A) TRADUCCIONES	403
B) COMENTARIOS	403-408
7) πυρναίαις / περκναῖσι / προμναίαις σταφυλαῖσι (Id.1.46)	
A) TRADUCCIONES	408-409
B) LECTURAS Y CONJETURAS	409
C) NUESTRA INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES	413-426
NOTAS A *ΠΥΡ	427-450

*ΑΙΘ-

INTRODUCCIÓN	451-452
I) LOS ETÍOPEΣ Y SU NEGRURA	452-488

VI

A) EL COMPUESTO ΑΙΘΙΟΠΕΣ Y SUS EXPLICACIONES	453-462
B) REFERENCIAS LITERARIAS ANTERIORES A TEÓCRITO	462-469
C) ETÍOPEΣ Y ORIENTALES EN LA LÍRICA, DRAMA Y POESÍA.	469-497
1) El sintagma <i>κελαινῶν τ'Αἰθιοπῆων</i> (Id.17.87)	470-482
2) Etiopes y Blemios en el Idilio 7	482-488
3) <i>Σιμαίθα</i> (Id.2.101 y 114)	488-497
II) EL CROMATISMO *ΑΙΘ- EN ANIMALES	497-521
A) <i>Κισσαίθα</i> (Id. 1. 21)	498-502
B) <i>Κιναίθα</i> y <i>Φάλαρος</i> (Id. 5. 102-103)	502-512
C) <i>Κυμαίθα</i> y <i>Λέπαργος</i> (Id. 4. 45-46)	512-521
III) LA BASE *ΑΙΘΑΛ- EN ADJETIVOS	521-538
A) <i>Αἰθαλόεντι πετεύρῳ</i> (Id. 13. 13)	521-526
B) <i>Αἰθαλίῳνες τέττιγες</i> (Id. 7. 138-139)	526-538
NOTAS A *ΑΙΘ-	539-556

Ε Ο Υ Θ Ο Σ

I) ETIMOLOGÍA: INTERPRETACIONES	557-558
II) BREVES PRECISIONES SEMÁNTICAS	559-564
A) NOTAS A ALGUNOS TEXTOS LITERARIOS	560-562
B) LOS DATOS DEL MICÉNICO	562-564
III) ΕΟΥΘΟΣ COMO EPÍTETO DEL RUISEÑOR	564-582
A) EL RUISEÑOR DE HOMERO	564-566
B) EL RUISEÑOR DE ESQUILO	566-569
C) EL RUISEÑOR DE LA LÍRICA Y DRAMA	569-571
D) EL RUISEÑOR EN TEÓCRITO	571-582
<i>Εουθαὶ δ'ἄδονίδες</i> (Ep. 4-11-12)	575-582
IV) ΕΟΥΘΟΣ COMO CALIFICATIVO DE ABEJAS	582-595

VII

A) EJEMPLIFICACIÓN GENERAL	582-583
B) CARACTERES DE LA ABEJA EN TEÓCRITO	583-584
C) COMENTARIO A ξουθαὶ μέλισσαι (Id. 7.142)	584-595
1) TRADUCCIONES	585-586
2) NOTAS DE EDITORES Y ESPECIALISTAS EN COLOR	586
3) NUESTRO ANÁLISIS Y COMENTARIO	587-595
V) ΕΟΥΘΟΣ Y SU FUNCIÓN CROMÁTICA DENTRO DEL <i>LOCUS AMOENUS</i> . ..	595-603
CONCLUSIÓN	602-603
NOTAS A ΕΟΥΘΟΣ	604-624

ΞΑΝΘΟΣ

I) PANORAMA ETIMOLÓGICO	625-627
II) CAMPO LEXICAL Y SEMÁNTICO DENTRO DE LA POESÍA GRIEGA .	627-636
A) ΞΑΝΘΟΣ Y ΕΟΥΘΟΣ: POSIBLES DIFERENCIAS	627-632
B) ΞΑΝΘΟΣ Y ΧΛΩΡΟΣ: POSIBLES INTERFERENCIAS	632-636
III) ΞΑΝΘΟΣ Y SU USO EN LOS IDILIOS	636-686
A) COMO EPÍTETO DIVINO	636-637
B) COMO EPÍTETO HEROICO	637
C) COMO EPÍTETO HUMANO	637
TRADUCCIONES DE CONJUNTO	637
A.1) Id. 2. 15-16: φάρμακα ταῦτ' ἐρδοῖσα χερεῖονα μήτε τι Κίρκας / μήτε τι Μηδείας μήτε Ξανθᾶς Περιμήδας ..	638-664
A:2) Id.7.115-117: ἄδὺν λιπόντες / νᾶμα καὶ Οἰκοῦντα Ξανθᾶς ἔδος αἰπὺν Διώνας / ᾧ μάλοσιν Ἔρωτες ἐρευ- θομένοισι ὁμοῖοι	644-649
A.3) Id. 13. 36-37: κῶχεθ' ὕλας ὁ Ξανθὸς ὕδωρ ποτιδόρ- πιον οἷσων	649-657

VIII

B.1) Id. 18.1-2: Ἐν ποκ'ἄρα Σπάρτῃ ξανθότριχι παρ Μενελάῳ / παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχουσιν	657-667
PRECEDENTES	657-659
COMENTARIOS	659-664
CONCLUSIONES	664-667
C.1) Id.17.102-103: τοῖος γὰρ ἀνὴρ πλατέεσσιν ἐνὶ δρυταὶ πεδίοισι / ξανθοκόμας Πτολεμαῖος ἐπιστάμενος δόρυ πάλλειν	667-676
PRECEDENTES	668-669
UNAS PRECISIONES PREVIAS SOBRE EL CROMATISMO PIN- DÁRICO	669-676
C.3) (Id.2.78): τοῖς δ'ἧς ξανθοτέρα ἑλιχρύσοιο γενειάς	676-686
IDENTIFICACIÓN DEL HELICRISO: POSESÍA Y BOTÁNICA	679-680
CONCLUSIONES	681-682
PUNTUALIZACIONES FINALES A ID.2.78	682-684
PRECEDENTES POSIBLES	684-686
NOTAS A ΞΑΝΘΟΣ	687-706

*ΚΡΟΚΟ-

I) EJEMPLIFICACIÓN	707
II) TRADUCCIONES	707-708
III) IDENTIFICACIÓN DEL ΚΡΟΚΟΣ	708-711
IV) COMENTARIO A *ΚΡΟΚΟ- EN TEÓCRITO	711-739
A) Κροκύλος (Id. 5. 11)	711-719
B) COMO EPÍTETO DE LA HIEDRA	719-720
1) IDENTIFICACIÓN	720-724

IX

2) *ΚΡΟΚΟ- COMO CALIFICATIVO CROMÁTICO APLICADO

PLANTAS: PRECEDENTES TEOCRITEOS 724-727

3) ESTILO COLOR Y SIMBOLISMO DE *ΚΡΟΚΟ- EN LA

POESÍA DE TEÓCRITO 727-739

NOTAS A *ΚΡΟΚΟ- 740-748

Κ Ν Α Κ Ο Σ Υ Κ Ν Α Κ Ω Ν

I) IDENTIFICACIÓN 749-751

II) EL CÁRTAMO Y SU COLOR 751-754

III) EJEMPLIFICACION DE *ΚΝΑΚΟ- EN LA POESÍA DE TEÓCRITO 755-757

A) PRECEDENTES POÉTICOS DE *ΚΝΑΚΟ- PARA PIELES 757-758

B) COLOR, SIGNIFICADO Y POESÍA EN *ΚΝΑΚΟ- 758-772

NOTAS A ΚΝΑΚΟΣ Y ΚΝΑΚΩΝ 773-778

Χ Α Ρ Ο Π Ο Σ

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS 779-782

II) BREVES DATOS LEXICALES 782-784

III) COMENTARIOS A LOS EJEMPLOS DE ΧΑΡΟΠΟΣ EN EL ID.25 ... 784-800

A) σκύλος αὔον ἰδὼν χαροποῖο λέοντος (Id. 25. 142) ... 784-785

1) TRADUCCIONES Y NOTAS DE LOS EDITORES 784-785

B) χαροπὸν τε πρόσωπον (Id. 25. 225) 785-786

C) NUESTRO COMENTARIO A AMBOS EJEMPLOS 786-800

1) PRECEDENTES POÉTICOS: ANÁLISIS 786-794

2) CONCLUSIONES 794-800

NOTAS A Χ Α Ρ Ο Π Ο Σ 801-804

Θ Α Ψ Ο Σ

EL TAPSO: EL COLOR LÍVIDO DEL ROSTRO	805-816
I) TRADUCCIONES	805-806
II) COMENTARIOS	806-811
III) CONCLUSIONES	811-813
NOTAS A Θ Α Ψ Ο Σ	814-816

T O M O III

S E G U N D A P A R T EL A G A M A E S P E C T R A L F R Í AESTUDIO SEMÁNTICO-ESTILÍSTICO DE LOS COLORES VERDE, GRIS Y AZUL

Χ Λ Ω Ρ Ο Σ Υ Χ Λ Ο Ε Ρ Ο Σ

I) PANORAMA ETIMOLÓGICO Y SEMÁNTICO	818-821
II) CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS USOS DEL EPÍTETO	
EN GRIEGO	821-824
III) LOS USOS DEL RADICAL EN TEÓCRITO	824-912
A) <u>ΧΛΩΡΟΣ Y LA VEGETACIÓN</u>	824-872
1) χλωροῖσι πετάλοισι κατηρεφές κομόωσαι (Id.7.9) ...	824-830
2) χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ ἀνήθω (Id.15.119)	831-836
3) Κύπριδος ἶρον καλάμω χλῶρον ὑπ'ἀπάλω (Id. 28.4) ...	836-840
4) χλωρή τ'ἀγριέλαιος...ἱερὸν ἔρνος (Id.25.21)	840-846
5) οὔτε λίην ἀρίσημος ἐν ὕλῃ χλωρῇ τ'εούση (Id.25.158) .	846-851
6) βέλος...χλωρῇ δὲ παλίσσουτον ἔμπεσε ποίῃ (Id. 25.230-31)	
y 7) ταὶ αὐταὶ ἀπῆνθον/χλωρᾶς ἐκ βοτάνας (Id.11.13) ..	851-861
1) Epítetos para ποία / ποίῃ en los Idilios	853-854

2) Epítetos para βοτάννα	854-855
a) Usos de μαλακός	855-856
b) Usos de ἄπαλός	856-857
c) Usos de ὑγρός	857-859
d) Usos de ξηρός y δε αὔρος	859-860
CONCLUSIONES SOBRE LOS EPÍTETOS VEGETALES	860-861
8) κυάνεόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ' ἄδίαντον (Id.13.41)	861-866
B) <u>LA GAMA TONAL DE ΧΛΩΡΟΣ</u>	866-869
C) <u>CONCLUSIONES</u>	869-871
B) * GHLO- Y SU APLICACIÓN A LA ESFERA HUMANA	872-912
1) ΧΛΩΡΟΣ Y LOS MIEMBROS DEL CUERPO HUMANO	
a) γόνυ χλωρόν (Id.14.70)	873-876
b) χλοεροῖσιν μελέεσσιν (Id. 27. 67)	876-880
2) USOS MIXTOS -CROMÁTICOS Y/O ACROMÁTICOS- CONCATENADOS	
CON LAS EMOCIONES	881-894
A) EL MIEDO Y EL TEMOR	881-886
B) TERROR, EXCITACIÓN Y CÓLERA: UN EJEMPLO ESPECIAL ..	886-893
3) CONCLUSIONES SOBRE EL ACROMATISMO DEL RADICAL	893-894
4) ΜΕΛΙΧΛΩΡΟΣ: LA MIEL Y EL ROSTRO FEMENINO	894-912
A) TRADUCCIONES	895
B) INTERPRETACIÓN DE LOS INVESTIGADORES EN CROMATISMO	896-902
C) NUESTRA INTERPRETACIÓN DE ΜΕΛΙΧΛΩΡΟΣ	902-912
a) Μελίχλωρος no es sinónimo de ἡλιόκαυστον	905-906
b) Μελίχλωρος no es sinónimo de ὤχρος	907-909
D) CONCLUSIONES	909-912
NOTAS A ΧΛΩΡΟΣ / ΧΛΟΕΡΟΣ	913-947

Π Ο Λ Ι Ο Σ

PRÓLOGO	948-949
I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS Y SEMÁNTICOS	949-950
II) COMENTARIO A LOS EJEMPLOS DE ΠΟΛΙΟΣ EN TEÓCRITO	950-988
A) φεύγεις δ' ὥσπερ πολιδὸν λύκον ἄθρήσασα (Id. 11. 24) ...	951-964
B) τὰν οἶν τὰν πελλάν (Id. 5. 99)	964-973
C) καὶ πολιδὲ περ ἔόντι (Id. 1. 44)	973-983
III) ΠΟΛΙΟΣ, ΛΕΥΚΟΣ Y LA VEJEZ: POSIBLES DIFERENCIAS	
SEMÁNTICAS	983-988
NOTAS A ΠΟΛΙΟΣ	989-996

Γ Λ Α Υ Κ Ο Σ

GENERALIDADES	997-998
I) ΓΛΑΥΚΩΠΙΣ, ΓΛΑΥΚΟΣ: OJOS Y MIRADA	998-1049
A) PANORAMA ESTADÍSTICO DE LOS EPÍTETOS DE ATENEA EN	
LITERATURA GRIEGA: 1) γλαυκῶπις θεά. 2) θεὰ γλαυ-	
κῶπις Ἀθήνη. 3) γλαυκῶπις κόρα/κόρη. 4) γλαυκῶπις.	
γλαυκά.	1001-1004
B) SEMBLANZA DE LOS PERSONAJES ΓΛΑΥΚΟΙ EN EL "CORPUS	
THEOCRITEUM"	1004-1049
1) Γλαύκας...δῶρον Ἀθανάας (Id. 28. 1)	1005-1011
2) γλαυκός y χαροπός: LA MIRADA DE ATENEA Y GANI-	
MEDES	1011-1026
3) τὰ Γλαύκας ἀγκρούομαι (Id. 4. 31)	1026-1030
4) ὅποσοι γλαυκὰν ναίουσιν ὑπ' ἡῶ (Id. 16. 5)	1030-1038
5) y 6) LAS GLAUCAS NEREIDAS Y LA GLAUCA ANFITRITA	1039-1049
II) ΓΛΑΥΚΟΣ Y EL MAR EN TEÓCRITO	1049-1064

III) ΕΠÍΛΟΓΟ: ΓΛΑΥΚΟΣ, ΚΥΑΝΕΟΣ Υ ΛΑ ΕΣΤΕΤΙΚΑ	1064-1073
NOTAS A ΓΛΑΥΚΟΣ	1074-1094

Κ Υ Α Ν Ε Ο Σ

I) ΚΥΑΝΟΣ Υ ΚΥΑΝΕΟΣ: ΕΤΙΜΟΛΟΓΊΑ	1095-1098
II) LOS DOCUMENTOS DEL MICÉNICO	1098-1102
III) EL ΚΥΑΝΟΣ DE HOMERO	1102-1106
IV) LOS USOS HOMÉRICOS DE ΚΥΑΝΕΟΣ	1108-1109
A) LEXICALIZACIÓN DE ΚΥΑΝΕΟΣ EN LA ÉPICA	1108
B) LEXICALIZACIÓN EN LA POESÍA POSTERIOR	1108-1109
V) USOS DE ΚΥΑΝΕΟΣ EN TEÓCRITO	1109-1115
A) DEL ΚΥΑΝΟΧΑΙΤΗΣ DE HOMERO AL ΚΥΑΝΟΦΡΥΣ ΤΕΟCRITEO .	1110-1115
B) LOS USOS DE ΚΥΑΝΟΦΡΥΣ EN TEÓCRITO	1115-1121
C) ΚΥΑΝΑΜΠΥΚΑ ΔΑΔΟΝ: ELOGIO A PTOLOMEO	1121-1125
D) LAS AZULADAS SINDRÓMADAS	1125-1130
1) TRADUCCIONES	1125
2) PRECEDENTES Y COMENTARIO	1126-1130
E) LAS PLANTAS: κυανέόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ'ἀδίαν- τον (Id.13.41)	1130-1134
1) TRADUCCIONES	1130-1131
2) COMENTARIOS	1131-1134
F) EL SINTAGMA ἐπὶ νῶα κατελθεῖν κυανέαν Id.17.48-49)	1134-1139
1) TRADUCCIONES	1134
2) PRECEDENTES Y COMENTARIOS	1134-1139
G) κυάνεος COMO EPÍTETO DE SERPIENTES	1139-1143
1) TRADUCCIONES	1139-1140
2) PRECEDENTES Y COMENTARIOS	1140-1143

NOTAS A KYANEOS	1144-1163
-----------------------	-----------

TERCERA PARTE

ESTUDIO SEMÁNTICO ESTILÍSTICO DE LOS COLORES BLANCO Y NEGRO

ΛΕΥΚΟΣ

CUESTIONES GENERALES	1165-1170
I) ΛΕΥΚΟΣ EN LA ESFERA DIVINA	1171-1185
1) λευκοσφύρου Ἥβας (Id.17.32)	1171-1174
2) ἅ λεύκιππος...Ἄως (Id.13.11)	1174-1177
3) ὦ λευκὰ Γαλάτεια...λευκοτέρα πακτῶς (Id.11.19-20)	1177-1180
4) Δάφνις ὁ λευκόχρως (Ep.2.1)	1180-1185
II) ΛΕΥΚΟΣ Y LA FAUNA	1185-1195
1) λευκὰν διδυματόκον αἶγα αἶγα (Id. 3.34)	1183-1189
2) ὁ Λευκίτας (Id.5.147)	1189-1190
3) λευκὰν αἰγῶν ἄνερ (Id.8.49)	1191-1192
4) λευκὰν ἐκ δαμαλῶν καλὰ δέρματα (Id.9.10-11)	1192-1193
5) ἱερὸν ἰχθὺν, ὃν λεῦκον καλέουσιν (fr.3.3-4)	1193-1195
III) ΛΕΥΚΟΣ Y LA FLORA	1195-1231
1) Λεύκα, álamo blanco o <i>Populus alba</i> (Id.2.121)	1195-1199
2) ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα / ἢ καὶ λευκοῖων (Id.7.63-64)	1199-1206
A) LOS DATOS DE LA BOTÁNICA	1200-1203
B) CONCLUSIONES	1203-1205
C) COLOR Y SÍMBOLO	1205-1206
IV) ΛΕΥΚΟΣ Y LOS PRODUCTOS NATURALES	1206-1222
1) ΓΑΛΛΑ	1206-1211
2) ΧΙΩΝ	1211-1214

3) ΜΑΛΕΥΡΟΝ	1214-1215
4) ΕΛΕΦΑΣ	1216-1217
5) ΚΗΡΟΝ	1217-1220
6) ΛΙΘΟΣ	1220-1222
V) UN EJEMPLO SINGULAR: λευκὸν ἕαρ (Id.18.27)	1222-1231
A) TRADUCCIONES	1222
B) ANTECEDENTES Y CONSECUENTES	1222-1223
C) COMENTARIOS	1224-1231
NOTAS A ΛΕΥΚΟΣ	1232-1247

Μ Ε Λ Α Σ

CUESTIONES GENERALES	1248-1251
I) ΜΕΛΑΣ Y LA FLORA	1251-1259
1) ταὶ δὲ μελάμφυλλοι δάφναι (Ep.1.3)	1251-1253
2) ἔστι μέλας κισσός (Id.11.46)	1253-1255
3) τὸ ἶον μέλαν ἔστι καὶ ἅ γραπτὰ ὑάκινθος (10.28)	1255-1258
4) CONCLUSIONES	1258-1259
II) ΜΕΛΑΣ Y EL ROSTRO HUMANO	1259-1265
1) ἐρυθράκις ἅ μελανόχρως (Id.3.35)	1260-1261
2) λευκὸν τὸ μέτωπον ἐπ' ὀφρύσι μελαίναις (Id.20.24)	1261-1263
3) CONCLUSIONES	1263-1265
III) ΜΕΛΑΣ Y LO FORMULAR	1265-1295
A) EJEMPLIFICACIÓN DE μέλαν αἶμα	1266-1280
B) TRADUCCIONES	1266-1267
C) ESPECTRO CROMÁTICO	1267-1271
a) μέλαν αἶμα: Hécate y los muertos (Id.2.12-13)	1271-1274
CONCLUSIONES	1274-1276

b) μέλαν ἐκ χροὸς αἶμα (Id.2.55) γ	
c) ἐκ δ' ἐχύθη μέλαν αἶμα (Id.22.126)	1276-1280
d) La fórmula μέλαν ὕδωρ	1280-1295
1) SITUACIÓN	1280-1281
2) TRADUCCIONES	1281-1282
3) FUENTES	1282-1284
4) ANÁLISIS DE ὕδωρ γ κρίνα EN TEÓCRITO	1284-1286
5) POSIBLES PRECEDENTES	1286-1289
6) CONCLUSIONES	1289-1295
NOTAS A ΜΕΛΛΑΣ	1296-1304

T O M O IV

SINTESIS Y CONCLUSIONES A CADA UNO DE LOS CAPITULOS Y COLORES

ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ / ΠΟΡΦΥΡΩ	1306-1322
*ΦΟΙΝ-	1323-1354
*ΕΡΕΥΘ-	1355-1368
*ΦΟΙΝΟ-	1369-1379
*ΜΑΛΟ-	1380-1390
*ΠΥΡ-	1391-1415
*ΛΙΘ-	1416-1454
ΞΟΥΘΟΣ	1455-1466
ΞΑΝΘΟΣ	1467-1491
ΚΡΟΚΟΕΙΣ	1492-1502
ΚΝΑΚΟΣ / ΚΝΑΚΩΝ	1503-1512
ΧΑΡΟΠΟΣ	1513-1523

ΘΑΥΟΣ	1524-1528
ΧΛΩΡΟΣ	1529-1563
ΠΟΛΙΟΣ	1564-1583
ΓΛΑΥΚΟΣ	1584-1614
ΚΥΑΝΕΟΣ	1615-1640
ΛΕΥΚΟΣ	1641-1674
ΜΕΛΑΣ	1675-1699

CONCLUSIONES GENERALES

ANAGRAMA ESTADÍSTICO	1700-1709
----------------------------	-----------

I) PARCELAS LEXICALES: DISTRIBUCIÓN Y CONCLUSIONES PREVIAS

A) ESFERA DIVINA: DIOSES HÉROES Y PERSONAJES DEL MITO

Y DE LA SAGA	1709-1711
--------------------	-----------

B) EL EPÍTETO HUMANO

1711-1713

C) EL COLOR DE LA FAUNA

1713-1714

D) EL COLOR DE LA FLORA, PAISAJE Y NATURALEZA

1714-1716

E) EL COLOR DE LOS OBJETOS Y ENSERES

1716-1718

II) CONCLUSIONES PREVIAS SOBRE EL VOCABULARIO

<u>CROMÁTICO</u>	1718-1722
------------------------	-----------

III) COLOR Y CONTENIDOS DE ESTE VOCABULARIO

A) LA GAMA ESPECTRAL CÁLIDA	1722-1743
-----------------------------------	-----------

1) EL COLOR ROJO

a) CHROMA, OBJETIVIDAD Y ESTRUCTURA	1722-1725
---	-----------

b) COLOR, POESÍA, SÍMBOLO Y ESTILO	1725-1733
--	-----------

2) <u>EL COLOR AMARILLO</u>	
a) COLOR, OBJETIVIDAD Y ESTRUCTURA	1734-1735
b) CONTENIDOS: POESÍA Y ESTILO	1735-1743
B) LA GAMA ESPECTRAL FRÍA	
ΧΛΩΡΟΣ	1743-1745
ΠΟΛΙΟΣ	1745-1747
ΓΑΛΥΚΟΣ	1747-1751
ΚΥΑΝΕΟΣ	1751-1757
C) EL BLANCO Y EL NEGRO	
ΛΕΥΚΟΣ	1757-1761
ΜΕΛΑΣ	1761-1765
D) ΣÍNΤΕΣΙΣ Y ΕΠÍΛΟΓΟ	1765-1769
IV) <u>PANORAMA DE TÉCNICAS ESTILÍSTICAS</u>	1769-1776

B I B L I O G R A F I A

I) <u>ESPECÍFICA SOBRE EL COLOR</u>	1777-1785
II) <u>SOBRE TEÓCRITO</u>	
A) EDICIONES, LÉXICOS, ESCOLIOS	1785-1786
B) OBRAS, ESTUDIOS, ARTÍCULOS DIVERSOS	1786-1804
III) <u>BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA CON EL HELENISMO</u>	
<u>(LITERATURA, PAISAJE, NATURALEZA), O CON LA</u>	
<u>CULTURA Y POESÍA GRIEGAS EN GENERAL</u>	1804-1812
IV) <u>VARIA PHILOLOGICA: DICCIONARIOS, LÉXICOS,</u>	
<u>ESTUDIOS</u>	1813-1816

INTRODUCCION

El presente trabajo es una aportación más al ámbito de los estudios sobre la terminología del color en la lengua griega. Versa sobre un poeta concreto, Teócrito, el creador de un nuevo giro literario, el género bucólico, dentro del conglomerado variopinto que representa la poesía helenística.

Justificar las razones de nuestra opción no es difícil; basta una rápida ojeada a los repertorios bibliográficos, desde ENGELMAN-PREUS¹ y S.LAMBRINO² hasta J.MAROUZEAU³, y se hallará una laguna en la investigación dentro de los múltiples tratados sobre cromatismo, generales unos, reducidos y concretos otros. En efecto, los estudios sobre el poeta siracusano son exhaustivos: de forma, de contenido, de vocabulario; menos abundantes los de conjunto, reaparecen y se repiten, formando un cúmulo tan nutrido en la última treintena de siglo, que son necesarios muchos años para una lectura minuciosa y meditada. Pero en las parcelas del color y sus aledaños, constituidos por la luz, no existen; seguimos ignorándolos. Salvo las notas de los editores -aparte de GOW otros muchos-, o pequeñas aclaraciones en artículos o manuales cromáticos a algún que otro término en concreto, sobre colores bucólicos no hay nada escrito; y cuando se los cita, no se añade el comentario respectivo que su importancia reclama.

Dejando aparte este elenco, rotulable como *generalia*, únicamente dos de ellos se aproximan un tanto a nuestra investigación: la tesis de la americana L.HARDING GOLD⁴ sobre adjetivos en general dentro de la poesía de Teócrito, y el muy reducido análisis, mucho más superficial, de A.SANCHO ROYO⁵. Ambos son parciales. Aunque se tocan los adjetivos de color entre los demás, la primera se ciñe a los *Idilios* estrictamente bucólicos, omitiendo el resto, *Epigramas* y *Fragmentos*; en cuanto al segundo, no va más allá de una estadística de epítetos divinos, confrontados con el pasado poético, para cribar cuáles son originales y cuáles tradicionales. Representan un claro eco de la posición general del grueso de la investigación sobre el poeta helenístico. Escasean las obras de conjunto que encaren el género bucólico desde todos los ángulos.

estudios integrales. Son éstos los menos y, a menudo, lo que parece obra global, se convierte en parcial y general.

La postura es comprensible ante una obvia dificultad; la poesía pastoril llega con sus tentáculos a todos los rincones del pasado poético de los griegos; sus raíces últimas se despliegan hasta hundirse en el misterio. La tarea obliga al investigador a recorrer muchos siglos literarios, esfuerzo notable y concienzudo siempre que se intenta profundizar en el quehacer poético helenístico.

Ante el panorama que exigiría una investigación laboriosa de muchísimos años, cada helenista se ciñe hoy a un aspecto dentro de un poema o poemas determinados. Suelen ser elaboraciones excelentes; pero, como labor de conjunto, la magnífica edición de A.S. F. GOW⁶ no ha sido superada, pese a la epifanía de otras muchas. Es la piedra angular de donde parte nuestro cometido. Cabe destacar dentro de la maraña de la investigación los de la llamada "Escuela de Londres", bajo la atinada batuta de C.GIANGRANDE y que modernamente ha dado a luz trabajos excelentes, como los de H. WHITE, H. HATZIKOSTA, G.CHRYSSEAFIS, etc., a los que luego aludimos. Pero los comentarios sobre el color caen por lo general en el olvido. En cuanto al cúmulo de artículos, la mayoría se ciñen a *Idilios* estrictamente bucólicos, del 1 al 10; de especial estudio es objeto el 7 (*Las fiestas Talisias*), por su ideario poético centrado en torno a dos personajes, Lícidas y Simíquidas, y clave para ir a la entraña misma del fenómeno de la bucólica. Con todo, el nudo gordiano e incógnitas de tal ideario persisten y se nos ocultan.

Nuestra pretensión es menos ambiciosa y mucho más concreta: un estudio de los sintagmas de color en la totalidad del *Corpus Theocriteum*, a todos los niveles posibles. El tema propuesto por el Doctor y Catedrático J.LASSO DE LA VEGA, nos resultó interesante desde un principio; tal vez se acrecentó hasta llegar al entusiasmo por dos hechos, en los que luego hemos recapacitado. En primer término, nuestro interés por el color mismo años atrás, concretado en dos de nuestras mayores aficiones: la pintura y la fotografía, practicadas a niveles modestos, pero con asiduidad. Ambos placeres nos habían obligado ya a un estudio del fenómeno del color en cuanto a sus mezclas, impresiones, aspectos visuales y técnicos;

pero también a su propia estética, entraña de su verdadero atractivo. En segundo lugar, a estas circunstancias se unió desde la niñez una más: la verdadera pasión por la naturaleza y su emanación fecunda. Todo este conjunto vivencial coincidió plenamente con la proposición del Maestro; estudiar los versos de Teócrito, el campo, los *loci amoeni*, la proliferación atrayente de su flora y fauna y las figuras divinas que en él pululan, era tarea grata, máxime si todo ello está aureolado por la luz y el color en medio de una atmósfera que esencialmente es *ἄσυχία*, mundo muy ajeno al abigarrado bullicio de la ciudad alejandrina.

Pero no es menos cierto también que esa tarea hay que efectuarla desde las entrañas de la lengua griega misma, con una terminología cromática nada cómoda por lo conflictiva, amén de su relativismo. Lo más difícil del color poético es buscar objetividad precisa en su terminología; aunque la tarea parezca banal, lo hemos intentado, pese al carácter subjetivo de la poesía misma; al fin y al cabo realismo e idealismo han sido casi siempre las coordenadas de todo quehacer poético.

Es evidente que el arte del color por excelencia es la pintura; pero no es menos cierto que entre ésta y la poesía existen relaciones ya intuídas por la Antigüedad clásica. Simónides de Ceos las entrevé: *ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν* (Plut., *de glor. Athe.* 3). Y Horacio en su *Ars poetica* 9-10: *'Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas'*, y también *'ut pictura poesis'*.

El eximio J. ORTEGA Y GASSET vuelve a tomar el hilo de esa relación siglos después, al definir un texto así: "Hermenéutica es la ciencia y el arte de interpretar textos, principio que consiste en precisar el sentido de una palabra mediante el contexto en que aparece, sea la unidad de la frase o la de la página o la de todo el libro"⁷ Este enunciado se nos muestra como un acercamiento a lo que en términos lingüísticos actuales denominamos estudio contextual por una parte, pero rayano en el concepto mismo de sincronía por otra; lo valioso, sin embargo, es su comentario posterior. Porque para él un cuadro de pintura es también un texto que define como "un conjunto de signos donde quedan perpetuadas intenciones";

es decir, como expresa y comunica, se toca con la semántica misma. Este ideario, tomado en consideración, le ha sugerido a A. DOMÍNGUEZ REY un pequeño ensayo sobre lo que pudiera ser una "gramática pictórica", al darse cuenta de lo siguiente: "Ortega intuyó las bases de una gramática pictórica al enfrentarse, en 1943, con la práctica pictural de Velázquez. Además de intuirla, enumeró sus elementos mínimos, tanto de la expresión como del significado... Ortega intuyó además que la obra es formalmente un 'aparato de significar'; que el lenguaje no basta por sí mismo para decir lo inefable, ni en poesía, ni en música, ni en pintura; que el texto precisa un estatuto de significación autónoma".⁸

Este abanico orteguiano de reflexiones nos ha resultado muy útil, cuando elaboramos un anagrama cromático de cada *Idilio* teócrito en su conexión con el fondo textual. Efectivamente el color en superficie transmite intenciones, sustentadas en la temática de fondo con sus posibles símbolos o mensajes. Es nuestra conclusión más interesante sobre el color. No pretendemos con ello afirmar que cada poema del autor sea un cuadro ni mucho menos; entre otras razones porque los sintagmas de color en sus versos están por lo general, aunque relacionados, espaciados y su concentración en determinadas escenas no es frecuente. Teócrito se muestra muy clásico en lo que al uso del color respecta, puesto que hace alarde de un gran equilibrio cromático.

LA LUZ Y EL COLOR

Aunque el proceso mental de captación del color por el hombre es siempre el mismo desde el ángulo fisiológico, el enfoque y visión han cambiado desde los indoeuropeos a nosotros. Es de todos conocido que el análisis de sus radicales cromáticos revela un predominio del factor luz y su variabilidad sobre lo propiamente cualitativo.⁹ El hecho lo acentúa bien J. ANDRÉ en el preámbulo de su estudio sobre el cromatismo latino, al empalmarlo con la época alejandrina: "Très nombreuses sont les mots exprimant un éclat achromatique et leur usage fréquent: ἄγλαός, λαμπρός, φαεινός, etc., qualifient des objets pour lesquels les écrivains latins usent de termes de couleur. Mais la catégorie la plus importante

est celle des termes exprimant une sensation lumineuse plus au moins colorée, c'est-à-dire où l'éclat domine, ainsi αἶθος, αἶθων, γλαυκός, πορφυρούς, etc. Une telle constatation peut laisser supposer une prédominance chez les Grecs de la perception de la luminosité sur celle de la couleur".¹⁰ De la importancia de la luz, como condicionante visual frente a otras sensaciones, como las acústicas, da buena cuenta la estadística parcial de H.KRIEGLER¹¹ en cinco poetas grecolatinos: la primacía de términos lumínicos en Homero es de un 60'4 %, un 60 % en Baquílides, un 62'4 en Teócrito, Virgilio con un 58 % y Horacio con un 59 %.

No nos extraña la crecida cifra del poeta helenístico en esa directriz; porque la ramificación de sus escenas en áreas abiertas son una plétora de luz, concretada en color *de facto* a un nivel, aunque equilibrado, mucho más bajo. Ese *tandem* aureola de continuo su paisaje y sus figuras dentro del realismo vital de su poesía. Pero el fenómeno lo extienden los helenistas a título general dentro de la propia experiencia griega; el estudio de H.TREU¹², ceñido a la lírica arcaica, no es sino el broche de una larga serie de trabajos anteriores. Quizá estas líneas de Ch.MÜGLER son el mejor exponente de esa sensación generalizada: "Pour les Grecs, qui n'ont reconnu qu'en partie l'importance de l'atmosphère pour la vie de l'homme et des animaux supérieurs, l'élément vital n'était pas l'air, mais la lumière. Ulysse, à un moment où ils est près de s'abandonner au désespoir, songe à renoncer à voir le soleil, et la dernière pensée que les héros de la tragédie adressent au monde qu'ils vont quitter est un salut à la clarté du jour, aux rayons des astres".¹³

No podría esperarse menos de un elemento que a todos agrada y alegra; y, en un lenguaje más llano, nadie lo expone mejor que C.M. BOWRA, en una obra general sobre los griegos¹⁴: "Lo que cuenta sobre todo es la calidad de la luz...La luz es sin comparación, más brillante, pura y fuerte que en ningún otro país de Europa...La belleza del paisaje griego depende primordialmente de la luz, y esto, tuvo una poderosa influencia en la visión del mundo de los griegos...Tal paisaje y tal luz imponen su secreta educación al ojo, y le hacen ver las cosas en su contorno y relieve más que en una perspectiva misteriosa o en relaciones espaciales planas. Ex-

plican por qué los griegos produjeron grandes escultores y arquitectos, y por qué incluso en su pintura la base de todo dibujo es la línea firme y exacta...Y tampoco es tal vez pura imaginación pensar que la luz griega desempeñó su papel en la formación del pensamiento griego".

Como contrapartida, B.MOREUX subraya la aversión a la oscuridad, la noche y lo sombrío: "En revanche on se borne à remarquer qu'à l'attirance pour la lumière correspond chez les Grecs un sentiment de répulsion pour tout ce qui est nuit ou obscurité, mais on n'a jamais étudié de façon précise ce qu'on pourrait appeler, en présupposant l'unité à titre d'hypothèse de travail, le 'domaine de l'ombre' chez les Grecs".¹⁵ En fin, ambas realidades son aplastantes por su evidencia, y las desarrollamos fundamentalmente en los capítulos dedicados a los colores λευκός y μέλας; el primero es el color de mayor frecuencia en Teócrito, frente al segundo que está muy constreñido, cuando en la poesía griega anterior es el más frecuente.

Si del aspecto lumínico se pasa al cromático, se echa de menos enseguida la falta de un término común para la noción de "color", generalizable a todo el indoeuropeo. En lo que al griego, latín y sánscrito respecta, muestran una mayor determinación de valores semánticos que, pese a su amplitud, guarda cierta uniformidad. En efecto, su concepción conceptual y primigenia es la de "superficie externa", "piel", "cobertura" que rodea los objetos; eso es lo que destilan los términos siguientes: scr. *varṇa* <**var-*, "cubrir", lat. *color*, *occulere*, gr. χρῶμα, χρῶς, etc.

Realmente, de ese estadio a una concepción en sentido físico de "pintura" o "pigmento", no existe un salto notable. La mayoría de los humanos en nuestros días ve el color en superficie, algo que tienen y que existe independientemente de nosotros en los objetos; para la gramática algo que expresamos mediante adjetivos. B.SNELL define esta categoría como palabras denotadoras de "lo que un objeto tiene", frente al sustantivo que indica "lo que un objeto es".¹⁶ El hecho mismo de que el adjetivo acomode su concordancia al sustantivo lleva a una concepción tal del color. Tan general es el concepto, que el hombre se acerca a los objetos ante todo por la atracción de su color más que por sus formas, como si

éste conformase una identidad valiosa e independientemente objetivada fuera de nosotros.

Sin embargo, hoy sabemos científicamente que todo eso no es cierto. Los estudios de la física, óptica y psicología aclaran paso a paso el proceso cerebral y mental de su identidad y captación: la luz incidente, al herir los objetos, se convierte en reflexión; el hombre la fotorecibe ocularmente, pasándola al cerebro que la interpreta. Ésta es la última definición que hemos hallado en el último manual llegado a nuestras manos, obra de C. SANZ: "El color es la interpretación visual que la especie humana -en particular- realiza de las radiaciones electromagnéticas que el entorno emite, refleja o transmite en todas direcciones"¹⁷ Y los hechos que derivan de ello son variopintos. Ante todo que el color es básicamente sensación y lo cromático no es pigmento ni luz; no existe en la realidad, sino en la mente; cuando decimos que "la realidad está llena de color", estamos aludiendo a algo falso: es la interpretación visual y mental la que lo convierte en realidad para el sujeto. La sensación es su única identidad: "más bien se trata de un estímulo psíquico sugerente de conceptos que, globalmente, serán una idea visual del entorno, pero no del entorno en sí" (*ibid.* p.23). Y esta es su misión primordial para el autor citado: "La función primigenia del color es la de significar conceptos, para, unido a ellos fundamentar el proceso de comunicación visual entre el individuo y el ambiente físico" (p. 24).

No obstante ese manejo de apreciaciones científicas, han de tenerse sólo en cuenta a nivel puramente informativo; sí, cierto que todo el proceso de captación conduce a una pura realidad simplemente subjetiva; pero no es menos cierto que, a nivel experiencial, el sujeto perceptor se considera autorizado para hablar de objetividad: "al hablar de color, hablamos de lo que vemos, no de una radiación electromagnética ni de una composición molecular" (precisa SANZ en p.10).

No pretendemos hablar de radiaciones, ni de composición molecular o longitudes de onda, conceptos ajenos a la mentalidad griega y mucho más a la poesía, propios del laboratorio de física. Sí interesa la vía actual, una consideración del color como información, a la que también alude C. SANZ: "La ciencia del color ha pa-

sado a ser, en cierto modo, una ciencia de la información. El enfoque psicológico, al ganar terreno paulatinamente a la óptica física, ha devuelto al color su función primigenia en la naturaleza: una función referencial sobre el entorno." Esta línea la había seguido el autor años antes en una primera obra, que guarda estrechas relaciones con la lingüística, sobre todo en cuanto a metodología.¹⁸

Aunque el color no es pigmento, ni tampoco luz, sino "sensación" e "información", sí es obvio que el perceptor lo interpreta con palabras, sobre todo con adjetivos; se establece así una cadena de comunicación de impresiones, y, por ello, es digno de estudio como cualquier otro léxico denotador de sensaciones. Su interés para el lingüista es, por consiguiente, flagrante. Y esa es nuestra pretensión en un poeta griego determinado; ¿qué era el color para Teócrito? y, sobre todo, ¿cómo lo interpreta y transmite a lo largo de sus versos?

Interesa, previamente a los presupuestos aludidos, dejar bien delimitados los conceptos de subjetividad y objetividad en esa parcela. La segunda de estas realidades es propia de un lenguaje de laboratorio de física. Cuando hablemos de objetividad en nuestra investigación literaria, no lo haremos en tal sentido. Si el color es sensación no hay forma de hallar realidad objetiva en las sensaciones; porque los objetos no tienen sensaciones, sino la energía que emiten se convierte en sensación en nosotros. El color es, según se ha indicado, nuestra sensación o percepción, nuestra vivencia cromática de un objeto, pero de ningún modo nos referimos a la composición molecular de éste. En el momento, pues, en que tal proceso se produce, tanto esa vivencia como sensación son mentales, son "mías" y no del objeto; es decir, son "subjetivas". En suma, hablar de objetividad, como referencia a lo que existe realmente fuera del sujeto e independientemente de él, no es válido en el mundo sensorial. Pero el sujeto se cree autorizado a hacerlo como vivencia, porque lo ha experimentado, y, por ende, lo considera existente o real.

Al enfrentarnos al estudio de un mecanismo tal en Teócrito el problema se complica inevitablemente. Sólo tenemos su experiencia vivencial a través de sus versos, que, a su vez deben de ser in-

terpretados desde una toma de conciencia por parte del investigador; con ello la subjetividad es doble: lo que yo veo que el poeta siracusano pretendía transmitir con sus sintagmas cromáticos. La tarea no es fácil; nos hemos de apoyar en lo que los demás investigadores pensaban no de "su" color (que no se ha analizado), sino ro sí de otros aspectos de su vocabulario investigados.

Una consecuencia -creemos- de ese cruce de subjetividades es la relatividad cromática de la lengua griega en su terminología, aunque para nosotros se ha exagerado en demasía; porque las investigaciones de B.BERLIN-P.KAY¹⁹ sobre cromatografía lingüística comparada, no acusan a los griegos como representantes de tal defecto, sino como una ligera muestra más; esa relatividad es común a toda cultura, porque distintos son sus perceptores. Pero hemos de decir ya desde aquí que los términos de color griegos, primarios y fundamentales, no acusan un mayor relativismo que los de nuestra lengua castellana; en efecto en un κυάνεος, χλωρός, ξανθός, ἐρυθρός, λευκός o μέλας no advertimos unos colores más dispersos que los existentes en sus correlatos castellanos "azul", "verde", "amarillo", "rojo", "blanco" o "negro". Los usos "audaces" del color por parte de los poetas griegos (e.g. Píndaro) no lo son menos que los de un poeta castellano determinado.

Debe quedar bien claro que cuando hablamos de objetividad en Teócrito, o en la poesía griega en general, la idea no va más allá de una coincidencia, tan general como difusa, de lo que un ἐρυθρός o un ξανθός representaban para los griegos desde Homero al Hellenismo; y eso lo hacemos por el gran peso de la tradición poética, de la que todo autor -y los poetas helenísticos más- eran deudores. Para desentrañar esa objetividad no queda otro camino que la comparación de sintagmas teocriteos con sus coetáneos y con los anteriores. En definitiva, el rótulo de objetividad cromática se apoya en una adecuación color-objeto o parcela lexical a la que se aplica. Esta tarea no representa más que un paso previo dentro de nuestra investigación: "el color en sí", como J.ANDRÉ explica, no abarca el sentido cabal y completo de un término; es el fundamento necesario a partir del cual se puede precisar su valor estilístico: "Pour avoir fixé le sens physique d'un terme de couleur, délimité son extension dans le spectre, saisi ses nuances dans le

clair ou dans le foncé, il ne semble pas que nous en possédions encore toute le sens. À l'impression sensible s'ajoute une valeur subjective".²⁰

SINCRONÍA Y DIACRONÍA

El binomio sincronía-diacronía es el exponente general en todo trabajo de investigación; dualidad controvertida a la par que irrenunciable desde que F. DE SAUSSURE lo acuñara, en paralelo con su segunda dicotomía "langue-parole".²¹ Todo filólogo las conoce y utiliza.

La distinción causó impacto desde un principio entre los lingüistas quizá por su radicalismo y nitidez, y, como consecuencia, los teorizantes posteriores se han dividido ante tratar los respectivos campos de ambos procesos lingüísticos. La sincronía se ocupa de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistema tal como aparecen a la conciencia lingüística. En cuanto a la diacronía establece las relaciones que unen términos sucesivos, no apercibidos por una misma conciencia colectiva y se reemplazan unos a otros sin formar sistema. Es evidente que para SAUSSURE -el mejor lingüista de todos los tiempos para algunos- la gramática sólo puede ser sincronía, puesto que estudia la lengua como sistema, y, a la contra, la llamada gramática histórica es pura y simplemente lingüística diacrónica.

Esta escisión tajante es discutible para investigadores posteriores, sobre todo para la pléyade de los fonólogos. Es obvio que el escollo fundamental que supone aceptarla es la influencia de la estructura de un sistema sobre las futuras evoluciones que tienen lugar dentro del mismo. Es mérito de W. VON WARTBURG²² el haber puesto de relieve, con una gran claridad, la dependencia entre ambos planos, sincrónico y diacrónico. Otros lingüistas, entre ellos K. JESPERSEN, A. ALONSO lo han hecho después; hasta el propio A. LLORENTE²⁴, que, como es norma en la escuela de Copenhague, mantiene la dualidad interna entre ambos métodos. Pese a tales estrías, la fórmula permanece firme en la moderna lingüística como pauta general, y es habitual en todo investigador recurrir a ella.

En los umbrales mismos de nuestra labor nos propusimos un es-

tudio sincrónico del color en Teócrito; era lógico un comienzo de esta naturaleza, tratándose de un autor en exclusiva en un estado de lengua histórica y, por consiguiente, determinado y concreto dentro del largo período alejandrino. Pero, una vez leído y traducido el poeta bucólico, y centrado ya en el conglomerado helenístico, nos dimos cuenta de que esa directriz u orientación original no bastaba; y ello por muchas razones que vamos a exponer con brevedad.

En primer término, por el gran peso y respeto, siempre presentes, de la propia tradición que acusa la poesía griega de todo período. Las normas que el pasado impone, nunca son superadas en su totalidad, por muy innovador que sea un poeta determinado o una escuela poética. En efecto, ¿cómo no advertir sintagmas paralelos entre la lírica y Homero, pese a sus diferencias en cuanto a género? ¿cómo no reparar en el calificativo de ὁμηρικώτατος que las fuentes antiguas tributan a un Sófocles? ¿es posible olvidar el ζῆλος ὁμηρικός de Apolonio Rodio en el Helenismo y su imitación del patriarca épico hasta en la extensión misma de su obra con el τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, tan aborrecido, sin embargo, por Teócrito? Y tocando ya más de cerca la parcela de nuestra investigación, ¿puede evitarse el recuerdo instantáneo del primer poeta europeo cuando en la versificación teocritea emergen sintagmas como μέλαν αἶμα, μέλαν ὕδωρ o ξανθότριχι Μενελάω; Creemos rotundamente que no.

En segundo lugar, la literatura griega encierra unos caracteres medulares, unas constantes; quizá la más irrenunciable es el manejo del mito. Con frecuencia se pondera la predilección helenística por ese aspecto, en particular por el mito etiológico, tan grato a un Calímaco por ejemplo; pero ¿acaso no existe ese tipo de mito ya desde el propio Homero? Ciñéndonos al manejo del vocabulario cromático, la tradición de Homero al Helenismo se acentúa: los términos cromáticos básicos son los mismos y muy pocos los *hápax*; la constante salta a la vista aún más.

Que la sincronía no es panacea única en la investigación lo demuestran bien a las claras los propios poetas alejandrinos con su misma propedéutica en poesía, así como la definición que de ella efectúan destacados helenistas: "poesía de especialistas y

para especialistas", conocedores de todo resorte gramatical, estilístico y filológico. Los estudiosos la rotulan con una terminología variopinta: "Mischung", "mélange", "imitatio", "interpretatio", "aemulatio cum variatione", "generi contaminati", "gioco" etc., son términos que advierten de un juego y concatenación con el pasado; precaven de que nos hallamos ante una poesía meditada, elaborada con trabajos y pulido esmero.

"Arte alusiva" es una de las definiciones, tal vez la más común de esta técnica para la crítica tradicional, a la sombra evidente de Homero y de las secretas reminiscencias de la tradición poética; es particularmente utilizada por la escuela italiana, arraigada ya en la mente de G.PASQUALI²⁴. Los rasgos característicos de este arte se concretan en esfumaturas varias según los autores y lugares; de "Ergänzungen", "Variationen", "Rückbildungen", "Analogiebildungen", de "Neubildungen", presididas por un procedimiento inverso de a la "intentional dissimilarity", habla ya A. REIFF.²⁵

No es extraño que, ante tales condicionantes, más de un crítico imagine hallarse en una "selva sfuggente", o toparse incluso con una "poesia come enigma", cuando penetra en la andadura de las elaboraciones alejandrinas. Con razón M.C.CIANI lo esboza en un interesante trabajo:²⁶ "Il problema posto dalla poesia alessandrina è quello suscitato da ogni manifestazione d'arte di tipo intellettuale, sorretta da un sostrato profondo de riferimenti culturali. E il problema si sapere se al di sotto del linguaggio organizzato esiste l'essenza lirica, se la forma prevale sul contenuto, o prescinde di esso, -infine il problema di determinare attraverso la poesia, quale sia l'atteggiamento di un'epoca che cercò il suo equilibrio e la sua salvezza nell'intelligenza e nella cultura". Al final, el problema a ojos del crítico "è sempre quella di penetrare l'astrazione, di ricostruire il gioco. Al di là del quale però, spesso il messaggio contenuto nel codice poetico continua a sfuggire".

Esa misma cuestión se plantea J.VAN SICKLE para Teócrito en concreto: si se consideran aparte sólo los problemas teocriteos "ci troveremo davanti a una poesia sfuggente nel suo insieme, quasi una selva in cui non si penetra con facilità"; y, más adelante,

la delimita así: "Un interesse per il linguaggio epico, un rinovamento di concetti statici con la forza della sessualità, una forma perfezionata e quasi forzata, un movimento dialettico: questi sarebbero motivi della poetica teocritea. In tale contesto si incuadra lo studio di G.LAWALL, che sfideva i lettori, invitandoli a gettare uno sguardo al di sotto di quella superficie ammirata da lungo tempo per la sua forza drammatica e i suoi personaggi realistici: 'readers seldom look beneath the poems surface'.²⁷

Son trabajos que, entre otros muchos, hay que citar a propósito de un problema abigarrado, por el contenido y mezcla de géneros y técnicas poéticas,²⁸ sin que con ello tratemos de definir el amplio concepto de lo que tal tipo de poesía engloba. En fin, una de las últimas síntesis llegadas a nuestras manos es la de M.BRIOSIO, buen conocedor del género, que se reduce a unos muy atinados esquemas, asentados en prolija documentación; los recordamos, sin que ello suponga una definición cabal de "poesía helenística", o "poesía bucólica" en concreto: A) Esta poesía en muchos aspectos supone ruptura con la tradición arcaica y clásica, pero a la vez la recoge de modo profundo y muy consciente. B) Muchos de sus procederes y elementos se remontan a esa misma tradición. C) La poesía alejandrina se orienta ya en una dirección moderna, lejos de lo antiguo y con un espíritu crítico; se alcanza así madurez reflexiva en pos de nuevos horizontes poéticos. En suma, por su rica información y preparación, estos poetas reelaboran y transforman en producto deseado sutilmente para un público muy selecto. No extraña que el consejo del helenista dado a los lectores sea al final éste: " La lectura, pues, de estos poetas no puede ser nunca superficial: necesita una suma de datos, como las fuentes a las que se remiten de continuo (la tarea de descubrirlas es propia de especialistas), y una guía para desvelar unos métodos de trabajo poético siempre sutiles y originales. Gran parte de los hallazgos son formales y estilísticos, pero también existe una innegable dimensión de contenidos, que sólo puede parecer de escasa reelevancia con el mundo clásico".²⁹

Con este ramillete de citas bibliográficas aclarativas de nuestro método, volvemos anularmente al comienzo: ante dicho panorama, el profundo sondeo diacrónico es inevitable. Ante todo, por-

que tal tarea y proceder la han verificado ya los propios autores helenísticos en su quehacer poético, mediante un largo proceso de elaboración de sus versos; se trata, repetimos de "una poesía de especialistas y para especialistas". Y en el ámbito del color tal carácter se advierte enseguida; al lado de usos exclusivos, verdaderos *háραx* como ἡλιόκαυστος, κυανόφρυς, αἰθαλίωνες, etc., emergen otros que acusan factura tradicional: homéricos, formularios (μέλαν αἶμα, μέλαν ὕδωρ), pindáricos, baquilideos, euripideos, hasta aristofánicos. Ciertamente que se insertan en contextos nuevos y con otras intenciones, en aras de producir, consecuentemente, nuevos y diferentes efectos. En fin, la terminología básica (tanto formal como etimológicamente hablando) de los cuatro o seis colores fundamentales es idéntica, de Homero al Helenismo. Ya desde este dato cabe hablar de tradición y, por ende, de diacronía.

Pero, por otra parte, la comparación diacrónica de estructuras o sintagmas de color es tan necesaria como ilustrativa. Lo hemos comprobado, a pesar de que muchos investigadores consideren ese estudio como innecesario al darlo ya por hecho; para ello -agregan- están los léxicos, diccionarios, escolios, notas de editores, etc. La realidad es que se engañan; todo ese instrumental de fácil consulta no pasa de ser más que un simple punto de partida, mera abreviatura. De poco o nada sirve, si no se leen a fondo muchos de los versos envolventes, *ante y post* al lugar que el término de color concreto a dilucidar, e incluso si no se le compara con el resto del poema o la obra entera. Un examen contextual, del que luego hablamos, es ineludible; la razón es muy sencilla: los léxicos y diccionarios no entran en detalles, sino que simplemente citan, y ello va a la contra de la entraña misma de la poesía helenística, que es detallista y minuciosa en extremo, en razón de su propia confección, tal y como se ha indicado.

La diacronía ha de ser completa y cabal; en un terreno como la semántica del color, un profundo rastreo de cada término desde Homero mismo resulta imprescindible. Si con la "aemulatio" e "interpretatio" se buscan efectos estéticos nuevos, éstos sólo serán visibles mediante una comparación con los precedentes. Y a tal fin obedecen, dentro de nuestro análisis, los párrafos rotulados como "precedentes" o "fuentes", que se completan con los de los coe-

táneos de Teócrito, e incluso con los de poetas posteriores a él. Sólo así es viable situar al poeta en su justo lugar y tributarle el mérito que le corresponde en el aspecto acotado. A fin de cuentas, uno de los grandes fundamentos sobre los que se basa la teoría de los campos semánticos es precisamente el análisis comparativo, cuya ausencia causa graves desorientaciones y errores.

Quizá choquemos con opiniones de lingüistas modernos de mucho peso, pero nos parece que nuestro método, combinando el binomio sincronía-diacronía, es mucho más fructífero; y estas palabras de H. SCHOLLER nos parecen un cerrado exclusivismo: "Limitarse a la época estudiada (=sincronía) y al vocabulario tratado es también la base de una investigación lexicológica fructífera. Este tipo de análisis es especialmente necesario cuando se trata de investigaciones semánticas de palabras del dominio de las sensaciones y sentimientos".³⁰ A pesar de que el color básicamente sea sensación y, por ende, su captación esté transida de subjetividad, esa vía de investigación se nos antoja insuficiente. La aceptamos como base, como una parte ineludible para una conclusión cabal. Pero la entidad sensible del color es múltiple: pigmento, luz, sensación e información. Dentro de la poesía griega todo ello se transmite mediante una terminología cromática no muy amplia, de una escuela poética a otra, aferrada a una lexicalización determinada y casi trazada ya desde Homero. Si hay diferencias en su captación, concepción o lexicalización, éstas sólo pueden ser intuídas y advertidas mediante una comparación de estructuras e imágenes de un Teócrito con las respectivas en Eurípides u Homero. El aspecto técnico o científico del color realmente importa poco; si se exceptúan las definiciones cromáticas y el empleo de sintagmas neutros (τὸ λευκόν, τὸ μέλαν, τὸ κυάνεον, τὸ ξανθόν) por parte de Platón, Aristóteles o Teofrasto, el color en abstracto se ignora.

Cerramos el párrafo con unas palabras de M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ en su excelente tesis doctoral y que nos dan bastante la razón a propósito de nuestra metodología: "Debe tenerse en cuenta, además, que limitarse a un corpus estrictamente sincrónico es premisa casi imprescindible cuando se trata de un terreno tan resbaladizo como el vocabulario de los sentimientos". Pero a continuación recuerda y concluye: "Finalmente, una falta total de diacronía en

nuestro estudio no existe, ya que en el análisis semántico de cada uno de los elementos que integran los campos respectivos dedicamos un apartado al significado de esos elementos en todo el griego antiguo".³¹

EL CONTEXTO

Es una realidad lingüística reiteradamente manejada en nuestra metodología. De su importancia global bastan tal vez estas líneas de J.VENDRYÈS, al tratar de desentrañar la verdadera naturaleza del vocabulario: "En todos los casos que acabamos de examinar, el valor de la palabra viene determinado por el contexto. La palabra está situada en un ambiente que cada vez fija momentáneamente su valor. El contexto es lo que a despecho de toda variedad de sentidos de que es susceptible la palabra, impone a esta última un valor 'singular'; también es el contexto lo que desembaraza la palabra de todas las representaciones pasadas que la memoria acumula en ella, y lo que le crea un valor 'actual'. Mas, con independencia del empleo que de ella se hace, la palabra existe en el espíritu con todos sus sentidos latentes y virtuales, presta a surgir y adaptarse a las circunstancias de la vida".³²

Ya S. ULLMANN considera que "la teoría del contexto es quizá el factor particular de mayor influencia en el desarrollo de la semántica del siglo XX"³³. Por él entendemos la ampliación definitiva, obra de E.COSSERIU, con el rótulo de entornos, estratificados en cuatro aspectos: 1) situación, espacio y tiempo del discurso; 2) región, aspecto dentro de cuyos límites un signo funciona en determinados sistemas de significación, y 3) el contexto, es decir, toda realidad que rodea un signo, un acto verbal, o un discurso, y que a nuestro juicio es el más interesante y así lo entendemos.³⁴

Hay que advertir que no todo lingüista acepta tal entidad; existen contextualistas radicales, moderados y hasta anticontextualistas. De la problemática de estas posiciones da buena cuenta M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ en la introducción de su tesis.³⁵ La cuestión esencial se debate en unas interesantes palabras de F. RODRÍGUEZ ADRADOS: "El problema de qué es lo primero, si el sentido o el

contexto, no es soluble. No hay contexto sin sentido previo de las palabras que lo integran, ni es definido este sentido fuera del contexto".³⁶ Y el escepticismo ante la doctrina contextual lo resume bien una frase de K. BALDINGER: "¿Será, pues, el contexto el *deus ex machina*, el ángel salvador que resuelva todas las ambigüedades?"³⁷

En nuestro caso, hemos de confesar que somos contextualistas, moderados unas veces, pero no tanto otras. La norma está en función del término cuya semántica hay que desentrañar. La terminología cromática se transmite en griego de una escuela poética a otra mediante una escala de adjetivos básica, en lo que respecta a los colores fundamentales, por todos conocida de λευκός a μέλας, pasando por rojos, amarillos, verdes y azules. Pero no es menos cierto que existen determinados epítetos (μαλός, μαλοπάρανος, ξουθός, ἔλιξ, περκνός, entre muchos otros) cuyo enigma perdura, y no ya en su propia etimología, sino en lo que a su auténtico *sēma* o significado real respecta. Pues bien, ya en estos casos el contexto es irrenunciable en aras de su esclarecimiento.

En segundo lugar, existen adjetivos de color ambivalentes, cromáticos y acromáticos a la vez: e.g. χλωρός, "verde" y "fresco", joven, vigoroso);³⁸ ἄργός, "blanco" y "veloz" ya desde Homero, por no citar otros mucho más enigmáticos y duales para la crítica, como ξουθός. Sólo un estudio contextual, en base a su lexicalización concreta, puede arrojar cierta luz sobre su valor concreto.

Una tercera condición apuntala no menos nuestra metodología: el relativismo de los adjetivos de color griegos, en particular de algunos como λευκός o μέλας, con un segundo *sēma* el primero de ellos equivalente a καλός para el rostro canónico y feminil de la mujer griega. Y no menos válido resulta lo contextual cuando nos hallamos ante colores que se tocan espectralmente con sus colindantes: ξανθός / χλωρός; χλωρός / γλαυκός; γλαυκός / πολιός; γλαυκός / κυάνεος, o κυάνεος / μέλας, entre otros. Sólo lexicalización y contexto en que se insertan pueden iluminar una senda objetiva en vías de hallazgos correctos.

Por último, existe otra razón poderosa. En los contextos cromáticos su determinación depende de otros colindantes, a los que

unas veces complementan y explican, o en otras se oponen. Asistimos con relativa frecuencia a escenas de densa concentración y asociación de colores. Son las más propicias para un esclarecimiento objetivo del término y su denotación; no menos lo son los opuestos o los comparados. Un ejemplo modélico ilustra lo que pretendemos: la muerte de Hílas (*Id.* 13. v.36 ss.) tiene lugar en muy pocos versos, desde su presentación (Ἰλῆος ὁ ξανθός, v. 36), su situación en el paisaje (κυάνεόν τε χελιδώνιον χλωρόν τ' ἄδιάντον, v.41), el agua en que sucumbe cual astro de fuego en el ponto (ὁ πυρὸς ἀστὴρ... μέλαν ὕδωρ, v.49-50). La pubertad del personaje y su belleza se indican no sólo con ξανθός o χλωρόν τ' ἄδιάντον, sino el sintagma Ἀργεῖψ ἐπὶ παιδί, del v.49; a la par asoman en el contexto términos que complementan la atmósfera cromática, tal como los nombres parlantes de las ninfas (Μαλὶς y ἔαρ ὁρώσα Νύχεια (cf. μάλον, μαλοπάρανος, y νύξ con un claro toque ominoso en la segunda). Se trata de un ejemplo muy significativo, por su perfeccionada elaboración, en el que muchos términos de color se aclaran y complementan entre sí, tanto desde el *chrōma* mismo como desde ángulos simbólicos. Pero podríamos detallar otros muchos en los que acontece lo mismo.³⁹

En estos casos es frecuente intuir o captar una idea de color en palabras que no lo encierran con su signo lingüístico, sino que, por su situación al lado de otras que sí lo poseen, pueden connotarlo. En estos casos hablamos de connotación y denotación. El primer tecnicismo, opuesto a denotation y creado por JOHN STUART MILLER,⁴⁰ ampliado hasta nuestros días por otros lingüistas, nos ha resultado de gran utilidad. Porque ya en buena parte se aplicó desde un principio a los adjetivos y su referencia a su conglomerado expresivo (factores sociales, situacionales, asociaciones culturales, connotaciones socio-estilísticas, etc.). En sentido amplio, connotación es todo valor secundario que rodea a una palabra, un uso, dentro del sistema de valores de un hablante; denotación es el significado o *séma* mismo que contiene el signo lingüístico que lo porta.

Es obvio que tanto la connotation como la translation -tecnicismo acuñado por L.TESNIÈRE- son realidades *de facto* sólo en sintagmas o contextos determinados, no en el término aislado; frente

a ellas, la denotación emerge automáticamente del signo, incluso cuando aislamos las palabras de la frase o del contexto. Pero ello no impide que en el segundo de los casos el contexto ayude a su determinación semántica. Por el contrario, tiene un papel básico en la concreción del significado, puesto que, aparte del habitual o propio, está el que deriva de la estructura del campo en que se inserta.

Ineludible, pues, que en un estudio del color, tanto diacrónico como sincrónico, operemos sobre el contexto; es más, parece oportuno expresarlo, a fin de extraerle todo su jugo. La razón es sencilla: los diccionarios, léxicos, manuales cromáticos no se extienden en detalles contextuales; se limitan a presentar grandes listados terminológicos de los adjetivos de color unidos al sustantivo, o parcela lexical concreta más común, a la que se aplican. Sin embargo, cuando la vista e intelecto saltan de esas estadísticas a la obra y escena en que el adjetivo aparece, las sorpresas son frecuentes. Ya J.ANDRÉ, en el artículo metodológico previo a la publicación de su manual, aconsejaba sin titubeos que "el criterio esencial para la determinación del color es, sin duda alguna, el examen del empleo de los términos".⁴¹ Pero es evidente que dicho análisis funcional no se efectúa sobre largas listas de sintagmas, reducidos pura y simplemente a adjetivo+sustantivo, yugulados de un todo coherente, el contexto.

En suma, por todas las razones expuestas somos contextualistas, aunque tampoco ignoramos que el contexto no es un constituyente "esencial" del significado, tal como advierten estas líneas de L.SEIFFERT: "El contexto es un pilar metodológico importante en las palabras ambiguas y tiene como criterio un lugar importante en el moderno estructuralismo distribucional y análisis de las 'collocations'...Pero, por otra parte, debemos tener cuidado en darle al contexto un papel constitutivo esencial para la determinación de una palabra".⁴²

SINONIMIA

Supone otro de los tecnicismos lingüísticos, cuyo contenido es ineludible en todo trabajo de investigación; es de muy difícil de-

limitación cabal, por lo que supone uno de los escollos, y de las claves a la par, sobre los que se sustenta el gran edificio de la semántica.⁴³ Por su variada y controvertida concepción es necesaria una breve panorámica, que ilustre cómo se halla el problema en la actualidad y cuál es nuestra opción.

La definición de sinonimia en S.ULLMANN es demasiado radical: "Only those words can be described as synonymous which can replace each other in any given context, without the slightest alteration either in cognitive or in emotive import".⁴⁴ Parecida es la de LYONS: "Two (or more) items are synonymous if the sentences which result from the substitution of one for the other have the same meaning".⁴⁵ En base a estos enunciados no existen en realidad sinónimos; sólo en las lenguas técnicas, y no en las formadas históricamente, cabría su funcionamiento. En griego, en el concreto campo de los adjetivos cromáticos, menos aún.

Los tratados sobre sinónimos en la filología griega son muy escasos y adolecen de una puesta al día de acuerdo con la moderna lingüística. Hemos utilizado el más completo de los publicados, obra de J.H.H. SCHMIDT;⁴⁶ no disponemos de otro en el plano del color. Los manuales especiales en cromatismo griego hablan muy aisladamente de sinónimos con cierta ligereza, dado que no aclararan qué entienden exactamente por tales. Esto sucede desde el de la propia A.KOBER⁴⁷ al más completo y actual de H.DÜRBECK,⁴⁸ o en los parciales de G.REITER,⁴⁹ E.HANDSCHUR⁵⁰ o H.KRIEGLER⁵¹. Los dos volúmenes publicados de P.G.MAXWELL-STUART⁵² sobre *χαροπός* y *γλαυκός* no incluyen un apartado especial a esta cuestión. Lo mismo acontece con E.IRWIN, en su conocido estudio parcial,⁵³ que toca un poco lo que para ella es sinonimia entre *κυάνεος* y *μέλας*, sin mucho tino y sin partir en primer término de una definición conceptual. Idéntica tendencia acusan los artículos y trabajos, generalmente de muy breve extensión.

Ante un panorama semejante, en los pocos casos en que existe la posibilidad de hablar de sinonimia cromática en la lengua griega, hemos atendido a las bases de la semántica moderna. Ésta habla de la cuestión en términos más amplios, en base a los trabajos de H.GECKELLER⁵⁴ y H.G.GRIMM.⁵⁵ "Sinonímico" y "sinonimidad", son los tecnicismos más generales, siempre en base a una relación de seme-

janza (no de estricta identidad), o a las relaciones semánticas existentes entre los términos. La más real aproximación a dichos conceptos es la de H.M.GAUGER: sinónimos son palabras de contenido semejante, denotadoras de algo semejante o idéntico con meras diferencias aspectuales; "sinonimia" es el fenómeno lingüístico mismo basado en la existencia de tales palabras, y "sinonimidad" es la relación del parecido semántico, es decir la relación relativa semánticamente específica que existe entre los sinónimos.⁵⁶ Los sinónimos aparecen en enunciados concretos ("Sprachäusserung") y son elementos no actualizados de la "langue" ("Sprachbesitz"). En la base de su estudio late la distinción de SAUSSURE entre "langue" y "parole", a la par que la de N.CHOMSKY entre "performance" y "competence". En el ámbito de la "parole" un contexto es sinonímico cuando los sinónimos que en él aparecen se encuentran actualizados de forma particular, de manera que sus diferencias (que en el contexto no-sinonímico están veladas) afloran con claridad; en ese ámbito de la "parole" se pueden "manipular" los sinónimos; la completa identidad de contenido es un fenómeno de "parole" ("performance"), pero no de "langue" ("competence"). En el ámbito de la "langue", empero, no existe más que una semejanza, más o menos amplia, con mayores o menores acentos. Por lo demás, la lengua no tiene necesidad de crear palabras de sentido absolutamente idéntico, por la sencilla razón de que tiene siempre a mano la posibilidad de crear, gracias al "contexto no-sinonímico", una identidad total de contenidos en sus enunciados mediante el procedimiento de "camouflage" o de "manipulation".⁵⁷

Pensadas estas definiciones y particularidades, resulta difícil admitir sinónimos según el molde de ULMANN o LYONS; En el entender de GAUGER sólo a medias: únicamente se puede hablar de parecido en el plano de "parole", es decir, de la parte individual del lenguaje, la realización concreta, particular de la lengua. Recuérdese que "langue" es el sistema de signos que coexisten en una época dada al servicio de los hablantes; es un organismo en el que todos sus elementos se condicionan y apoyan mutuamente. Además, es la parte social del lenguaje.

En el plano de los adjetivos de color en poesía se acrecientan los problemas anteriores por triple razón: a) La poesía griega,

como la de cualquier centuria, en su base misma es inspiración, y, en consecuencia, por su misma subjetividad esencial, es en cada poeta un hecho de "parole" en una más que amplia dosis. b) Pero tal inspiración el poeta la vierte inevitablemente con un sistema de signos, y, por ello, es "langue", y c) en esa elaboración el poeta -sobre todo griego- tiene que aceptar unas normas que la tradición y el género le imponen, por muy libre e independiente que se sienta; puede rechazar algunas, pero no todas. Estas condiciones han de ser meditadas rigurosamente ya de entrada.

Al margen de estas consideraciones de principio, el escollo mayor para la sinonimia del color es su terreno resbaladizo, más que en el de otros campos semánticos. En rigor absoluto creemos que no existe sino en ínfima medida. Todo el mundo habla de sinónimos del blanco, negro y rojo; si se pasa al resto de la tonalidad, la cosa cambia. Los términos de color griegos son ya diferentes desde el ángulo de su propia etimología; el sinonimizar tal o cual color es puro convenio, sólo válido en en aspecto muy general y nada riguroso; aparte de que los colores se tocan espectralmente, la percepción visual y el acto cerebral de su captación son tan específicos como diferentes. Los tratados de cromatismo exageran la sinonimia; un sondeo profundo de los casos más patentes, por ej. entre πορφύρεος y φοῖνιξ, o entre κυάνεος y μέλας advierte diferencias. Lo mismo hemos observado a propósito de γλαυκός y πολιός; al menos en Teócrito las diferencias parecen claras, según veremos.

Creemos que es preferible y, desde luego, mucho más productivo hablar de campo semántico semejante o similar, habida cuenta de las anteriores definiciones de sinonimia; y así se hace hoy con la idea de campo en sentido estructural por F. RODRÍGUEZ ADRADOS⁵⁸: "Un conjunto de palabras entrelazadas entre sí para marcar determinadas diferencias de una cierta comunidad de contenido es lo que llamamos un campo semántico. Pero un campo semántico no sólo comprende palabras que son consideradas como opuestas, es decir, como usables alternativamente, o la una o la otra, sino también palabras que en parte al menos corresponden a los mismos contenidos, que se superponen parcialmente. Son los llamados sinónimos, que son más bien casi siempre, semisinónimos". Esta sinonimia a me-

dias, con diferencias semánticas a veces muy claras, sí cabe en el ámbito del color, aunque factores de estilo de un determinado poeta establezcan su frontera definitiva. De la dificultad sinonímica en la parcela del color da cuenta real el excursus final de J. ANDRÉ, en su artículo metodológico; porque, incluso después de fijado el sentido físico del término y delimitada su extensión espectral, no poseemos aún el sentido cabal del mismo; a la impresión sensible se añade un valor subjetivo: "Les sentiments introduisent dans ces mots des nuances particulières...L'emploi, le genre, le ton, la valeur affective ou symbolique produisent entre eux des différences secondaires et multiples...Aussi l'examen purement coloré du vocabulaire qui nous concerne ne peut-il être considéré comme un terme. Il n'est que le fondement nécessaire à partir duquel on en peut saisir la pleine valeur stylistique."⁵⁹ En otras palabras: el ese examen del puro color, del color en sí dentro del vocabulario, no puede ser la meta final; a partir de él se desgajan valores de estilo y símbolo que lo completan. Es nuestra consecuencia final, siempre que hemos analizado cada campo cromático.

Si la problemática de la sinonimia en el color se reduce a una relación de semejanza poco precisa, con mayor razón rechazamos la antonimia. Antónimos exactos correspondientes a la terminología cromática no existen; es más, son imposibles y absurdos: ¿cuál es el antónimo del amarillo ξανθός? Evidentemente ninguno. ¿Cuál el de χλωρός? Los helenistas dicen que ξηρός o αὔρος; pero tal oposición es sólo pensable en el plano acromático; y si se traslada la pregunta a ξουθός "pardo-amarillo" y "sonoro" o "móvil", la respuesta es absurda e impensable; los términos lingüísticos no se fabrican en la probeta del laboratorio. La circunstancia misma de que ignoremos la mayoría de las etimologías de la terminología cromática griega (son muy pocos los radicales indoeuropeos auténticos), unida a una doble semántica (cromatismo/acromatismo) en muchos de ellos, hace imposible hacer sistema y hablar con rigor de sus antónimos. No obstante, a veces tocamos tal cuestión por necesidad; por ejemplo, en el caso de χλωρός, en cuyo capítulo analizamos los sinónimos y antónimos acromáticos que los comentaristas proponen: ἀπαλός, μαλακός, ὑγρός ξηρός, αὔρος. Nosotros no advertimos ni identidad ni antonimia, sino ecos muy lejanos de am-

bos conceptos.

EL COLOR Y LAS OPOSICIONES ESTRUCTURALES

Aunque en el vocabulario cromático escaseen los antónimos, exceptuada la polaridad λευκός / μέλας, sí puede, en cambio, hablarse en sentido general de oposiciones y contrastes. En efecto, es habitual ya hacerlo con tecnicismos referentes a tono, saturación o gama; a ello obedece la estructuración de nuestro trabajo en tres grandes apartados: la tonalidad o gama espectral cálida (rojos y amarillos), la fría (grises y azules) y finalmente el blanco y el negro.

Oposiciones y contrastes son los que marcan la diferencia de usos lexicales en los términos de color, y los que cooperan en no menor grado al establecimiento de la "sinonimidad" y "diferencia" entre los mismos. Si existe oposición o contraste, evidentemente no hay identidad ni semejanza.

No ha lugar aquí para analizar las posturas, concepciones y variedades de las oposiciones estructurales, sobradamente conocidas y nada modernas ya, sino enunciar un somero bosquejo. Huelga hablar de su importancia para el estudio fonológico de una lengua; pero no hay acuerdo nítido, unánime y definitivo en lo referente a tipos de oposición y, sobre todo, al concepto de neutralización, sus límites, esfera de cumplimiento, condicionamientos, etc.

El sistema estructuralista nace del propio sonido, de la fonología misma. Sus máximos exponentes los representa la escuela de Praga a partir de la eminente figura de N.S. TRUBETZKOY⁶⁰, acompañado por nombres como R. JAKOBSON, que amplía sus principios a la fonología diacrónica (fonología histórica) y también al campo de la morfología.⁶¹ Paralelamente se crea en 1931 el llamado Círculo de Praga, obra de L. HEJELMSLEV⁶² y V. BRÖNDAL⁶³, fortalecido con los trabajos excelentes de O. JESPERSEN⁶⁴. No es necesario que nos extendamos en demasiados datos bibliográficos al respecto; ecos de los demás representantes son conocidos entre los filólogos y lingüistas españoles.⁶⁵

La novedad estructuralista salta muy pronto de la morfología a la sintaxis tradicional, como era de esperar, con A. W. DE GROOT⁷,

L.TESNIÈRE⁶⁷ (creador del nuevo tecnicismo, *translation*, o transferencia de una categoría gramatical a otra o de una frase a una categoría). En nuestro país ha sido M. S. RUIPÉREZ quien lo ha aplicado al griego en ambos aspectos, morfológico y semántico.⁶⁸ Para el panorama sintáctico es muy nítida la exposición que J.LASO DE LA VEGA elabora en la introducción a una extensa y densa obra.⁶⁹

La problemática resultante de la aplicación de un sistema, nacido en el área fonológica, a la sintaxis y en general a la semántica o significado mismo es tan notoria como inevitable. No sólo ya en la base, el famoso binomio término caracterizado / no caracterizado, sino en cuanto al concepto de neutralización de oposiciones significativas. ¿Debe buscarse ésta en el plano del contenido (significado con exclusión de los significantes) o en el signo mismo? ¿Es de naturaleza fónica o semántica? ¿De qué naturaleza son los contextos que originan una oposición o neutralización, fónica o semántica? Para J.CANTINEAU⁷⁰ no es la lógica o semántica lo que cuenta en las *oposiciones significativas* entre dos signos con significantes diferentes, sino el análisis de la forma: el término caracterizado es el más frecuente. A ojos de M. S. RUIPÉREZ, en cambio, "una oposición significativa es la formada por dos signos de la lengua cuyos significados son diferentes"; no puede existir oposición de significados sin la correspondiente oposición de significantes, aunque sí al revés, significantes diferentes sin la de significados.

Advertimos aquí que tenemos mucho más filólogos que de lingüistas (por razones que serían de muy larga explicación), y que, por ende, no somos estructuralistas tampoco. Pero a la par no ignoramos que esa metodología estructural existe como realidad en casi todos los surcos o huellas de la investigación sobre toda lengua y de la que no se debe prescindir. Por ello utilizamos el método, si bien a nivel muy esquemático, para desentrañar el color. Por otra parte los tecnicismos de su sistema general (término caracterizado/no caracterizado (merkelhaft / merkellos), neutralización (Aufhebung, suppression), son muy cómodos al respecto y dilucidan realidades de la lengua, sobre todo en un estudio sincrónico; hacerlo en la diacronía es más complicado.

Nos hemos amparado en tal sistema principalmente en aquellos

casos en que el cromatismo se toca espectralmente: *πολιός* / *γλαυκός* / *λευκός*, tan próximos en sus aplicaciones a la esfera marina y cabello humano; Teócrito los diferencia lexicalmente muy bien y la estadística de su empleo descubre preferencias marcadamente estéticas por los dos últimos en detrimento del primero. Lo mismo acontece con el binomio *λευκός* / *μέλας*, polarización que el poeta helenístico nunca utiliza dentro del mismo verso, sino a distancia y tan sólo connotado la mayoría de las veces.⁷¹ Confesamos que nos ha sido de gran utilidad en otros muchos procesos: e.g., para establecer las diferencias entre *χλωρός* y sus posibles sinónimos o antónimos acromáticos (*ὑγρός*, *ξηρός*, etc.); o las de *πορφύρεος* / *φοῖνιξ*, pese a su neutralización en la parcela lexical del color en los tejidos, o para un establecimiento claro de diferencias entre *κυάνεος* y *μέλας*, sinónimos a ojos de E. IRWIN. En general, las oposiciones son útiles y cómodas siempre en los contrastes de color, nunca polares o irreductibles en Teócrito, sino de tono y matiz, y a menudo concentrados en determinadas escenas, según se ha comprobado al hablar de contextos. Por último, son de gran interés para el esclarecimiento de los términos de color bisémicos (e.g., *χλωρός*, *ἄργός*, *ξουθός*, el propio *λευκός*, etc.); en ellos la marca o carácter de la oposición, frente a otros de parecido o igual *chrōma* no caracterizados.

Esta vía metodológica en la investigación se nos antojó oportuna después de la lectura de una importante obra de U. OTT, ya clásica sobre el contraste como técnica poética de Teócrito.⁷² Trabajos posteriores recalcan la misma idea; M. BRIOSO la acentúa como tercera constante poética de estilo teocriteo: "una búsqueda de contrastes expresivos, muy vinculada a las aficiones dramáticas bien patentes en sus obras, gran parte de las cuales se nos presentan en cuadros escenificados... y en gran escala en las opiniones de los personajes de los idilios, psicológica y dialécticamente enfrentados".⁷³

Sin embargo, este ideario, que los helenistas refieren siempre más a temas de fondo que de forma, nosotros lo exprimimos a propósito de un vocabulario concreto, como es el del color; pensamos que todo contraste de fondo, de contenido, ha de reflejarse forzosamente en el plano del continente, la lengua misma a nivel de un

terminología determinada. Pues bien, el color no escapa a tal intuición y mecanismo; es un reflejo más en superficie, conectado con un fondo del que emergen connotaciones simbólicas, claras unas veces, muy alambicadas otras.

EL COLOR Y EL ESTILO

No sería completo un estudio del color que no incluyera las peculiaridades estilísticas de su empleo en un determinado autor; por muy sincrónico que aquél fuere, ese apartado es ineludible. Teócrito, Calímaco y Apolonio Rodio son los tres poetas helenísticos de personalidad más acusada; ya este dato justifica lo que acaba de decirse.

Entendemos por semejante quehacer estas líneas de J.S.LASSO DE LA VEGA, que delimitan bien el concepto: "distinguir entre material lingüístico y uso de ese material por el sujeto hablante, la elaboración metódica por ese sujeto de los elementos constructivos que la lengua le ofrece".⁷⁴ Lo que marca el estilo es la elección ante una serie de posibilidades y su reacción a esas llamadas por parte del poeta, un reflejo de todo su ser ante el mundo que le rodea, culminando en una "ἐνέργεια creadora". El vehículo necesario a tal fin es la lengua; ante el arte, en virtud del estilo, el poeta obtiene su creación individual, en medio de un uso social y general de aquélla. Es obvio, en consecuencia, que el estilo marque su impronta y se acuse a todos los niveles lingüísticos: "Sin erigirse en una categoría nueva del lenguaje, la consideración estilística está presente en todos los recursos de la lengua, cuando éstos se les mira desde una perspectiva especial: su campo de estudio no se reduce a ninguno de esos planos (=fónico, morfológico, semántico, sintáctico), sino que se extiende a todos, tan pronto como una realización dada de los mismos es vista en confrontación con el repertorio de posibilidades de que la lengua disponía para este caso y aclarada a la luz de las acciones, tendencias, necesidades e intenciones de todo tipo que han podido influir en su elección" (*ibid.*, p. 90-91).

Está claro que nuestro trabajo es menos ambicioso, puesto que se ciñe al color; de las tres estilísticas que Ch. BALLY distin-

gue⁷⁵, general, particular de una lengua e individual, sólo nos interesa la última y, dentro de ella, la referente a sintagmas cromáticos, sin que tal elección suponga olvidar otros que no lo son. Esta posición debe ser aclarada en primer término, ante la dicotomía existente entre lexicografía y estilística. Autores como G.MATORÉ y A.J.GREIMAS defienden que "la lexicología mantendrá con la estilística relaciones corteses, pero distantes";⁷⁶ otros, en cambio, como G.VON PROSCHWITZ, aducen que "muchas veces la creación de una palabra depende únicamente de consideraciones de estilo".⁷⁷ Son dos posturas cerradas; aplicar la primera sin el eco de la segunda no lo creemos conveniente. Y, en el ámbito concreto del cromatismo griego, ceñirse en exclusiva a un listado de epítetos arrojaría unos resultados insulsos y sin temperatura. Fundamentalmente porque los términos de color básicos de la poesía griega son totalmente uniformes y "tradicionales"; sólo los nuevos compuestos que cada autor pueda crear, y también los *hápax*, constituirían cierto valor y logro meritorios.

Por otra parte hemos de ser consecuentes con lo esbozado ya páginas atrás: aparte de ser filólogos más que lingüistas, nuestra confesión de "contextualistas". En consecuencia, no aislamos el epíteto de color nunca de toda *denotación* o *connotación cromática* colindante, o incluso lejana. No partimos de términos de color aislados, sino de los propios sintagmas que los contienen y, en tal sentido, hemos de dar la razón a VON PROSCHWITZ. Porque reducir la terminología del color en Teócrito a un simple listado es como refugiarse en un islote; estas líneas de J.VENDRYÈS denuncian el error: "No hay que confundir el vocabulario de un escritor con el léxico de sus obras. Un léxico es siempre heteróclito; las palabras nobles fraternizan con las campesinas, y las técnicas con las de uso corriente. En todo léxico hay muchos vocabularios que se mezclan; al que es propio del escritor y que él emplea en su habla corriente, se juntan diversos vocabularios, arcaicos, sabios, dialectales, vulgares, que enriquecen el estilo y, con frecuencia, le dan todo su valor".⁷⁸

Indudablemente estas ideas encajan, creemos, en el caso particular de Teócrito y la poesía helenística en general; pero el autor francés las hace extensibles a todo literato en la página an-

terior, cuando habla de extensión del vocabulario y su reducción a puras cifras: "Desde luego hay que dejar a un lado las obras literarias. Es posible establecer casi exactamente de cuántas palabras se componen la *Iliada* y la *Odisea*, el teatro de Shakespeare o de Racine; pero es una puerilidad pretender definir por este medio el vocabulario de Homero, de Sakespeare o de Racine" (*ibíd.*, p.21). Porque las relaciones analógicas se entrecruzan alrededor de las palabras, corrientes entre sus sonidos, las ideas y las cosas; son hechos que resultan del trabajo de nuestro espíritu en el vocabulario, y todo ello hay que verlo en sintagmas y contextos: "No basta tomar una a una esas palabras de los diccionarios para preguntarse qué idea despiertan en el espíritu, en el caso que despierten alguna, porque así nos colocamos en condiciones absolutamente diferentes de la realidad. Las palabras no están ordenadas en el espíritu como las columnas de un libro. La mirada no podría seguir su sucesión o pasarles revista como si fueran una compañía de soldados alineados. No sabemos con exactitud de qué fondo las extrae nuestra actividad intelectual para colocarlas en nuestras frases y deslizarlas, bien equipadas en nuestros órganos fonéticos. La palabra nunca está aislada en el espíritu; forma parte de un grupo más o menos extenso, del cual toma su valor. Pero la repartición de los grupos tiene razones gramaticales o psicológicas a un tiempo, históricas o sociales, que hacen fracasar toda tentativa de numerar el vocabulario" (*ibíd.*, p.222).

En fin, de las dos tareas y diferencias entre lexicografía y estilística da buena cuenta M.MARTÍNEZ HERNÁNDEZ al describir los afanes de uno y otro estudioso con esta cita de H.A.HATZFELD respecto a los sinónimos: "El lexicógrafo, preocupado por los sinónimos conceptuales que ha de definir y elucidar, se alegrará de sentirse capaz de establecer una lista de vetados cuasi-sinónimos de una lengua. El estilista buscará afanosamente sinónimos que expresen sobre todo emociones y, lo que es aún más vago, sentimientos complejos, e incluirá también en sus listas de sinónimos hechas a partir de ciertos textos, metáforas, metonimias, epítetos, oposiciones que ayudan a interpretar los sinónimos más psicológicos que lógicos y su disposición caleidoscópica desde un punto de vista estético".⁷⁹

Aunque confesamos que, en los inicios de todo estudio de un vocabulario, hayamos acudido a léxicos y diccionarios, lo hemos hecho a nivel de instrumentos de trabajo inmediatos y cómodos, en vías a una primera toma de contacto con la realidad y a nivel de puramente enunciativo. Naturalmente que sí hemos manejado el *Lexicon* de J.RUMPEL,⁸⁰ lo mismo que los *Scholia* de C.WENDEL,⁸¹ pero enseguida nos dimos cuenta de que su comprobación y análisis había que efectuarla con una traducción y lectura concienzuda y total de la obra poética. Por eso optamos ampliamente por la segunda posición propia del estilista; porque una disposición caleidoscópica hemos descubierto en el uso estilístico del color en el poeta siciliano; y de estética del color hablamos largamente, hasta el punto de interpretar la predilección por ciertos colores desde esas vías: por ejemplo, λευκός, γλαυκός, κυάνεος, frente a otros poco gratos al poeta como πολιός o μέλας. Otro tanto concluimos de la afición idílica por la matización cálida del color.

Nuestro estudio del estilo emerge después de la comparación de todo sintagma con los precedentes a modo de conclusión. Pero a menudo se intercalan párrafos estrictamente rotulados a tal fin, tales como "estructura cromática" dentro de tal o cual poema, o "color, poesía y símbolo", en tal otro. Puede adelantarse abiertamente que el estilo acaba siendo el exponente más visible de nuestro estudio, y quizá el más original. Porque el estilo, a fin de cuentas, es la expresión misma de la personalidad, según estas palabras de G.GUSDORF: "La gracia de la expresión justa es privilegio de ciertos seres que, de entrada, descubren el punto de equilibrio y que, ante la dificultad más imprevista, se revelan siempre a la altura de las circunstancias. Entonces, el estilo es la expresión propia de la personalidad...Ser original es ser un origen, un comienzo...La virtud de la originalidad no consiste en atraer sobre sí las miradas por todos los medios; no se dirige hacia afuera, sino hacia adentro. Ella corresponde a la preocupación por la expresión justa, a la probidad en la manifestación de uno mismo. En ese sentido corresponde a cada cual darse su lenguaje, encontrar su estilo....La lucha por el estilo es lucha por la vida espiritual".⁸²

En síntesis, para un campo semántico concreto, como es el color, bien se deduce por los párrafos anteriores que el método real utilizado no es otro que el filológico sobre las premisas anteriores de técnica lingüística. En principio nos pareció una combinación fecunda. Es filológico, puesto que se parte ante todo de los textos, operando con todo el instrumental filológico necesario y referente a la lengua griega: etimologías, diccionarios, léxicos, escolios, traducciones, artículos, manuales, etc., etc. Las razones parecen claras por muchos hechos que lo avalan.

En primer lugar, porque en esa orientación discurre la investigación más granada sobre Teócrito en las dos últimas décadas; M.A.ROSSI lo explica muy claramente, a propósito de la extensa labor realizada por G.GIANGRANDE, corifeo de la llamada "Escuela de Londres": "The most fruitful approach Theocritus over past two decades has been strictly philological-historical method pursued by the London School under the direction of Giuseppe Giangrande".⁸³ Estudios como los de H.WHITE⁸⁴, o G.CHRYSSEAFIS⁸⁵, que M.BRIOSO⁸⁶ considera como "uno de los trabajos más meritorios que se han publicado en los últimos años sobre el autor alejandrino". Y un valioso, por lo penetrante, artículo de H.VAN LOOY⁸⁷ inspira la última línea de investigación en cuanto a metodología: el de G.CHRYSSEAFIS⁸⁸ y G. GIANGRANDE⁸⁹. Idéntica huella sigue H.HATZIKOSTA⁹⁰, y la propia M. A.ROSSI sobre el género encomiástico, confrontando el lenguaje del *Id.17* con Homero y los demás poetas helenísticos, en cuanto a la "Sprachegebrauch" de dichos autores.⁹¹

En segundo término, porque a la propia lingüística no le queda otro remedio que preconizarlo; el mismo J. LATA CZ⁹² al memorar los estudios lexicológicos de BUTTMANN cayó en la cuenta de que éste había encontrado un camino fructífero y válido: interpretación del texto, etimología, escolios, etc.

Hemos procurado que nuestra labor sea lo más exhaustiva posible, en cuanto a consulta de materiales, para evitar subjetividades a la hora de poner en evidencia el color. Coincidimos con M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, del que extraemos unas citas textuales. La de F.RODRÍGUEZ ADRADOS, subraya con insistencia ese aspecto: "Un estudio moderno de un campo semántico o de un paradigma léxico debería, pensamos, comenzar por una recolección exhaustiva de materia-

les coherentes...A partir de aquí, los procedimientos son evidentemente los que parten del establecimiento de un dossier completo de las palabras del campo semántico a estudiar o de las acepciones de palabras pertenecientes a él".⁹³

Estas afirmaciones se complementan de un segundo método, el lingüístico, por el que el autor aboga abiertamente: "Cualquier estudio de semántica estructural exige la toma de una serie de precauciones. Debe ser estrictamente sincrónico y reducido a un nivel, incluso a un autor, perfectamente fijado...Debe ir precedido de un despejo absolutamente riguroso de los datos del texto estudiado, con estudio de distribuciones y frecuencias. Sólo un filólogo buen conocedor de los textos de la lengua que estudia puede realizarlo; pero tiene que estar doblado por un lingüista. Sólo así pueden superar a la vez el tratamiento atomizado e impresionista y el esquematismo ajeno a la realidad".⁹⁴

Las ventajas de esa combinación filológico-lingüística la expone en otro de sus trabajos: "Pues el carácter demasiado teórico y a veces lleno de asunciones generalizantes sin gran fundamento que presentan las exposiciones de semántica de algunos autores, puede corregirse, creemos, con un examen detenido de los textos, propio del filólogo".⁹⁵

Confesamos ante tal ideario que en los métodos de análisis de nuestras exposiciones tenemos mucho más de filólogos que de lingüistas, por formación y esencia. Pero no olvidamos el consejo; nuestro análisis contrastivo de las traducciones respectivas de cada sintagma cromático (dos o tres inglesas, dos alemanas, una francesa, una italiana, tres castellanas y una latina) demuestran esa precaución. Porque también en ellas advertimos "estructuras", "sistemas" o "subsistemas" a la hora de desentrañar el color en el autor que nos ocupa.

En cuanto al exclusivismo sincrónico, patente en la primera de las citas del investigador, es evidente que debe ser complementado por otro diacrónico, dada la complejidad de la poesía helénica misma y su carácter de "mélange". Nuestra posición se fortalece por los rótulos que los estudiosos mismos tributan al quehacer alejandrino, diacrónico en sí: "arte allusiva", "aemulatio cum variatione", "generi contaminati", incluso su condición de

"poetae grammatici", amén de "poetae docti" o "eruditi".

Un método sincrónico y cerrado en exclusiva, resulta estrecho; entre otros motivos, por el estilo fluctuante de Teócrito, que sólo puede ser puesto en evidencia mediante una comparación de su sistema con el de sus coetáneos y con respecto a lo clásico; el artículo de G.FABIANO señala tal particularidad: "In analyzing a style one may have recourse to two different but complementary methods. The first consists of a linguistic analysis of the text in order to interpret its features with reference to their aesthetic meaning, so that 'style' in this case will coincide with the particular system linguistic in question. The second method will gather all individual features of language that differentiate this system from other, and then seek to ascertain the aesthetic aim of each deviation established practice....In Greek literature 'Hellenistic' is a very general style in itself: as such, it has been defined in terms of contrast with that is generally agreed to be 'Classical'".⁹⁶

DISTRIBUCIÓN PANORÁMICA DE NUESTRO TRABAJO

El *Corpus Theocriteum* contiene unos 144 sintagmas de color que emanan de unos 30 radicales cromáticos; este despliegue tiene lugar sobre un contenido de 2988 versos.⁹⁷ Esa cifra, nada desmesurada, se reparte dentro de las esferas, divina, humana, animal y paisajística, en proporciones muy equilibradas. Su distribución varía en función de cada poema concreto. Pero guarda un equilibrio, si bien no impide que con frecuencia esporádica se concentre y acentúe en determinadas escenas.

Hemos seguido un método de estudio específico de cada color por separado, a nivel filológico en todos sentidos, similar al de los manuales generales, si bien el orden no es coincidente con aquéllos. La tesis se distribuye en cuatro amplios apartados:

I) PRIMERA PARTE: LA GAMA ESPECTRAL CÁLIDA.— Se trata de un análisis de los campos semánticos de los colores rojo y amarillo, núcleo de nuestro trabajo, por el siguiente orden tonal: πορφύρεος, φοῖνιξ (φοίνιος, δαφαινός), ἐρυθρός, οἰνωπός, μαλοπάρανος y μαλός, ῥοδο-, πυρρός *αἶθ-, ξουθός, ξανθός, κροκόεις,

κνακός, θάψος y χαροπός. A cada cual se le dedica un capítulo por entero, de extensión variable en función de su importancia y estadística.

II) SEGUNDA PARTE: LA GAMA ESPECTRAL FRÍA.— Comprende los campos semántico verde, gris y azul, representados en los términos que siguen: χλωρός (un capítulo muy denso y amplio, al tratarse de un color bisagra entre ambos espectros cálido y frío, aparte de su carácter bisémico), πολιός, γλαυκός y κυάνεος.

III) TERCERA PARTE: EL BLANCO Y EL NEGRO.— Se centra fundamentalmente en torno a λευκός y μέλας, términos que, por su relativismo y rica semántica (sobre todo el primero de ellos), merecen un estudio aparte. Los manuales suelen incluirlo al principio; lo hacemos al final por diversas razones: a) μέλας es un color nada grato a Teócrito, de uso muy restringido frente a la poesía anterior, donde es el más utilizado en números absolutos. b) Nunca es un auténtico negro en él y contiene un relativismo por entero. c) Λευκός, a la contra, es el de mayor uso en el *Corpus Theocriteum*, con un *chrōma* muy estable respecto de lo que en términos comunes denominamos un "blanco". d) Es λευκός un color fundamentalmente atractivo, cuya frecuencia apuntala una de las conclusiones centrales de nuestra tesis: el carácter estético y selectivo en la utilización del vocabulario cromático por parte del poeta siracusano.

Esta división tripartita se completa con una SÍNTESIS Y CONCLUSIONES a cada unos de los colores o capítulos; representa mucho más que un simple anagrama o examen de toda la elaboración. Su inclusión obedece obviamente a nuestra intención de procurar al lector una visión más cómoda y clara de todo nuestro trabajo, dada la amplitud y densidad —a veces cansina— de todas las páginas anteriores. Una exposición final de las CONCLUSIONES GENERALES, globales o nucleicas cierra nuestro trabajo.

En cuanto a método y vías de elaboración para cada capítulo es el que sigue:

1^o) Un rastreo etimológico de cada radical cromático, utilizando la bibliografía clásica y más actual. Se trata de un muestreo panorámico y sintético ineludible; en algunos casos (e.g. κυάνεος) nos ha permitido dar nuestro particular significado al

término ya en origen.⁹⁸

2^o) Un cotejo de las respectivas traducciones de cada sintagma cromático a las lenguas modernas; el análisis no es otro que el comparativo y contrastivo, eligiéndose a tal fin las más representativas: dos inglesas (la ya conocida de GOW y la de J. EDMONDS⁹⁹); dos alemanas, H. BECKBY¹⁰⁰ y F. P. FRITZ¹⁰¹; una francesa de Ph. E. LÉGRAND¹⁰²; otra italiana, la de V. PISANI¹⁰³; la de C. AMEIS¹⁰⁴ en latín, que, pese a su antigüedad, nos ha sido muy útil; las castellanas de M. BRIOSO¹⁰⁵, M. GARCÍA TEIJERO-M. T. MOLINOS TEJADA¹⁰⁶, M. FERNÁNDEZ GALIANO¹⁰⁷, A. GONZÁLEZ LASO¹⁰⁸ y la catalana de J. ALSINA¹⁰⁹; a veces se completan, en los respectivos *Idilios*, con las específicas y excelentes de H. HATZIKOSTA, G. CHRYSSAFIS y H. WHITE, ya conocidas y citadas, o bien con otras.¹¹⁰

Este paso era obligado, al encarar los problemas de traducción, siempre delicados, no sólo a nuestra lengua sino a otras. El escollo se agudiza en el caso de la lengua griega, al disponer únicamente de textos escritos. La lingüística insiste en todo ello; H. CHARUE¹¹¹ lo especifica a propósito de los *Poemas Homéricos*: "Estudiando obras antiguas el investigador no puede tener en cuenta más que hechos efectivamente constatados, y debe excluir absolutamente la noción de virtualidad; la distinción entre hecho de 'langue' y hecho de 'parole' no tiene objeto. La documentación implica fatalmente lagunas". Y J. LASSO DE LA VEGA lo indica con acierto total; porque pensamos y sentimos en nuestra propia lengua y tal actitud se ve condicionada en todas sus formas por una inevitable 'preinterpretación': "Porque, en definitiva, la comprensión del pasado es una tarea de traducción y sabido es que toda traducción es, en último término, un intento irrealizable. cada palabra posee en un idioma dado lo que Humboldt denominaba su 'forma interna' y nunca dos palabras de dos lenguas diferentes son exactamente superponibles".¹¹² Los estudios contrastivos entre original y traducción suponen, para M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ,¹¹³ "una vía que nos puede llevar más acertadamente a la idea original", recordando en larga cita a R. HOBER, a propósito de lo fructíferos que resultan los trabajos de campos comparativos entre original y traducción, tanto para la estilística literaria como para la lingüística.

En cuanto al método, F. RODRÍGUEZ ADRADOS esboza sus frutos y ventajas: "Pero interviene siempre un segundo elemento, a saber, la comparación de los análisis semánticos realizados sobre el griego con los analizados sobre las traducciones españolas de los mismos sintagmas u oraciones. Esta comparación es susceptible de dar a luz tanto sobre aspectos geerales de la semántica como sobre otros específicos de una u otra lengua".¹¹⁴ Pues bien, en esa línea y creencia se halla el cúmulo de traducciones por nosotros utilizadas.

3^o) Un estudio de los precedentes de cada sintagma cromático en Teócrito y, en buena medida, también de los consecuentes. es la plataforma real de nuestra confección: sólo un estudio diacrónico permite una clara idea para establecer las diferencias entre el poeta helenístico y los anteriores, desde Homero mismo. La diacronía era imprescindible -como ya se ha visto- para centrarnos luego en un estudio sincrónico de Teócrito en exclusiva. El camino ha sido árduo y difícil, remontando la pendiente hasta la épica; son muchos los pasajes que hay que cotejar, enjuiciar o comparar, para exprimir el verdadero jugo del que beben los '*poetae grammatici*', '*docti*' y '*aemulantes*' alejandrinos.

Añadimos a veces, dentro de este largo caminar, ejemplos de la prosa, amén de opiniones concretas de especialistas griegos en la materia del color (Platón, Aristóteles y Teofrasto); pero no sin perder de vista el peligro que sus opiniones subjetivas puedan suponer, en aras de la clarificación auténtica de un término.

Por supuesto partir ante todo y sobre todo de la prosa, por considerarla más objetiva y fría que la poesía ante tal tarea, es una vía extremista. Porque la percepción del color es siempre subjetiva, según se ha recalcado. Con todo, el sondear la prosa para el salto postrero a la poesía es el cambio de rumbo ofertado por P. G. MAXWELL-STUART en los dos últimos volúmenes específicos sobre sendos colores griegos: *γλαυκός* y *χαροπός*.¹¹⁵ La crítica los ha acogido bien como repertorio, pero con mucho escepticismo en cuanto a método y conclusiones; para M. DAVIS "is the mode not the scope of investigation that raises doubts... This (e. g. el método) exaggerates, in an anachronistically romantic manner, the differences between Greek poetry and prose".¹¹⁶

Nuestra posición es intermedia por obvias razones.

a) La percepción del color es y será siempre subjetiva, tanto para un prosista como por un poeta, tal y como hemos aclarado en los inicios de la introducción; es el propio mecanismo cerebral el que, partiendo de la visión, lo interpreta y comunica posteriormente por medio del arte de la palabra o de la pintura.

b) La prosa surge tardíamente en Grecia; de los logógrafos a Homero hay un gran trecho, e ingenuo es plantearse tal dualidad como dicotomía. No creemos que sea menos objetivo un Jenófanes que un Platón, por ejemplo; ni un Eurípides -que conocía el arte de la pintura- de un Heródoto o de un Tucídides.

c) A la hora de desentrañar un término hay que acudir a todo dato a nuestro alcance; las *Tablillas micénicas*, por ejemplo, no son ni prosa ni poesía, y, sin embargo, resultan de gran interés como documentos cromáticos. Han dado en tierra con las falsas concepciones de tratadistas como H. MAGNUS o GLADSTONE; el desarrollo fisiológico-visual de los griegos primitivos, el daltonismo o la *augenblind*, son posiciones no sólo trasnochadas, sino falsas. Basta una ojeada a los trabajos de L. WEISGERBER, o al ya citado estudio comparado de P. KAY¹¹⁷, para una cabal comprobación de que los griegos no eran nada ingenuos ni en la percepción ni en el manejo del cromatismo.

En síntesis, el método para un entendimiento o aproximación a la semántica del color, siempre conflictiva a partir de textos griegos, ha de ser lo más amplio posible en lo que respecta al rastreo de huellas y precedentes de todo sintagma teocriteo. No es otro que el filológico en el amplio sentido del tecnicismo, tal y como hemos argüido antes.

4^o) Una vez desentrañadas y comprobadas diferencias y/o coincidencias entre la tradición y el poeta, llega el trance de valorar la auténtica semántica de sus sintagmas cromáticos y de sus alcances. A la tarea anterior se suma la reiteración en el sondeo sincrónico: un estudio de cada radical cromático en sus versos. Hemos realizado el mismo con cada sintagma concreto, ejemplo a ejemplo, en su contexto y en parangón con los demás en los restantes poemas; sólo así hay posibilidad de una conclusión en síntesis. Recordamos de nuevo el concepto orteguiano de hermenéutica,

en términos lingüísticos sincronía.

5⁰-) Por último, establecemos una conexión del color con todos los demás aspectos del contexto o escena, comparándolos con el resto de sus epifanías en las demás escenas idílicas. Emergen así otros mensajes, intenciones, símbolos, procedimientos de estilo particulares, propios del autor. Quizá haya sido ésta la tarea más difícil, por el obligado compromiso de leer la mayoría de los artículos de ilustres helenistas en torno a fondo y forma de cada *Idilio* y *Epigrama* en particular, toda una legión de páginas acrecentada fundamentalmente en las dos últimas décadas. Labor muy dura sí, pero con sorpresas muy gratas para el investigador. Sólo así hemos descubierto que el color en Teócrito no tiene nada de ornamental ni de accesorio, sino que está estrechamente unido a los temas nucleicos o de fondo de su poesía; ideas como ἀλᾶθεια, ἄσυχία, ἔρως se descubren a través de la terminología del color, un exponente específico dentro de su sistema adjetival, asentado en el conglomerado total de su vocabulario.

Una sorpresa adicional que nos ha reportado el método aducido es lo valiosos que resultan ser los epítetos cromáticos a la hora de poner en evidencia y dar por espúreos algunos de los poemas del *Corpus Theocriteum*. Lo prueban, por ejemplo, para el *Id.*25, la profusión con que se utilizan χλωρός, φοιν- y χαροπός; probablemente el último de ellos nunca fue usado por el poeta siciliano. Asimismo, su predilección por los radicales cromáticos cálidos, frente a la escasez meditada de los fríos, está íntimamente ligada al naturalismo, realismo vital y erotismo que recorren, como constantes, las venas de su poesía.

NOTAS A INTRODUCCIÓN

1. ENGELMANN W.-PREUSS E., *Bibliotheca Scriptorum Classicorum, (I Scriptores Graeci)*, Leipzig, 1880, repr. Hildesheim, 1959.
2. LAMBRINO, S. *Bibliographie de l'Antiquité classique 1896-1914*, París, 1951.
3. MAROUZEAU, J. *Dix années de bibliographie classique (1914-1924)*, París, 1969, y *L'Année Philologique*, que anualmente se publica a partir de 1924.
4. GOLD, L.H. *Adjectives in Theocritus: A study in the Pastoral Idylls*, Wisconsin-Madison, 1976.
5. "El epíteto divino en Teócrito: tradición y originalidad", *Habis* 10-11, 1979-80, p. 58-86.
6. *Theocritus edited with a Translation and Commentary. Vol. I: Introduction, text and Translation; Vol. II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*, Cambridge, 1965.
7. Velázquez, Madrid, 1963.
8. A.DOMÍNGUEZ REY, *Gramática pictórica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p.5-7.
9. Para este problema, cf. la introducción de R. D'AVINO en su estudio semántico "La visione del colore nella terminologia greca", *RL* 4, 1952, p.100-103, donde discute esta constante, patente tanto en las preámbulos de todo manual sobre el color griego como en artículos más modestos.
10. En *Étude sur les termes de couleur dans la langue Latine*, París, 1949.
11. Cf. *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der Bacchyláideischen Dichtung*, Wien, 1969, p.140.
12. En "Licht und Leuchtendes in der archaischen griechischen Poesie", *Studium Generale* 18, 1965, p.83-87. Dos artículos anteriores inciden en la importancia del factor luz: el de R.BULTMANN, "Zur Geschichte der Lichtssymbolik in Altertum", *Philologus* 97, 1948, p.1-36, y el de G.MENSCHING, "Die Lichtssymbolik in der Religionsgeschichte", *Studium generale* 10, 1957, p.422-33.
13. Ch.MUGLER, "La lumière et la vision dans la poésie grecque", *REG* 73, 1960, p.40-72, cf.p.40.
14. En *The Greek Experience*, London, 1957; hay traducción castellana de L.GIL, *La aventura griega*, Madrid, 1960, p. 30-31.
15. En "La nuit, l'ombre et la mort chez Homère", *Phoenix* 21,

1967, p.236-72, cf. p. 236. Su artículo, referido a Homero, es muy interesante, pese a que el tema está ampliamente tratado en años anteriores: desde los artículos de E.BARNET (s.v. "Nyx", en *RE* 34, 1937, p.1633-1672) y WIZSÄCKER (s.v. "Nyx", en *Lexicon*, ap. ROSCHER 3, 1897-1909, p.569-76), hasta la tesis de H.FAHRENHOLZ (*Farbe, Licht, und Dunkelheit im älteren griechischen Epos*, Hamburg, 1958. A ellos se agregan los de L.FIEDLER (*Quelle, Nacht, Mittag: Untersuchungen zu Naturbeschreibung und Naturgefühl in der antiken Dichtung*, München, 1942), L.PAUST (*Die Nacht in der griechischen Dichtung*, Tübingen, 1947), y el de I. SCHUDOMA (*Naturerscheinungen und Naturgeschehen bei Homer: Untersuchungen über ihre dichterischen Funktion in der Ilias*, Tübingen, 1961).

16. En *Der Aufbau der Sprache*, Hamburg, 1953; citamos por la traducción castellana, obra de M. MACAU LLEDÓ, *La estructura del lenguaje*, Madrid, 1966, p.139.

17. De *El libro del color*, Madrid, 1993, p. 21.

18. En *El lenguaje del color*, Madrid, 1985, p.10-11; el propio título es indicador de tal tendencia. Su contenido y pretensión es la descripción de sinestesias cromáticas provocadas por imágenes de diferente naturaleza perceptual: ópticas, olfativas, hápticas, acústicas, etc. En p.11 advierte su método de investigación, que sigue un esquema estructuralista semejante a los empleados en la lingüística, dividiendo los contenidos en apartados funcionales para una mejor comprensión.

19. En *Basic Color Terms, their Universality and Evolution*, Berkeley and Los Angeles, 1969, p. 2 ss.; estudio comparativo de los términos de color entre lenguas indoeuropeas y de otros troncos lingüísticos, que demuestra una cantidad equilibrada en la terminología griega para colores fundamentales y complementarios. Cae por tierra la teoría de MAGNUS y GLADSTONE sobre un defecto de percepción o incapacidad para captar determinados colores (*Farbenblindheit*).

20. En "Le vocabulaire de la couleur", *REL* 19, 1941, p. 132-141, cf. p. 141. Es un artículo metodológico, cuyo quehacer se asienta en tres puntales a investigar: 1) el color en sí; 2) la luminosidad, y 3) el grado de subjetividad.

21. Es la terminología técnica corriente en castellano, desde la acertada traducción por parte de A. ALONSO de la obra del ilustre lingüista (*Cours de linguistique générale*, París, 1916), con idéntico título en la Ed. Losada, Buenos Aires, 1945. "Lengua" es una serie de signos que coexisten en una época dada al servicio de los hablantes. Es una estructura, en la que todos los elementos se condicionan y apoyan mutuamente. Además, es la parte social del lenguaje y existe en virtud de una convención. Su naturaleza es homogénea y lo esencial en ella es la unión del concepto y la imagen acústica, que constituye el signo lingüístico. El habla, por el contrario, es la parte individual del lenguaje. Es como la realización concreta, particular de la lengua. Esta distinción ha si-

do extraordinariamente fecunda para la lingüística posterior y aceptada unánimemente". Son aclaraciones de J.VENDRYES (*El lenguaje. Introducción lingüística a la historia*, trad. española de la obra francesa por M. DE MONTOLIU y J.M. CASAS, en U.T.E.H.A, México, 1958, p.42-43).

22. En *Das Einandergreifen von descriptive und historischer Sprachwissenschaft*, Leipzig, 1931.

23. Cf. *Los principios de la gramática general de Hejemslev y la lingüística*, Granada, 1953.

24. En su obra *Stravaganze quarte e supreme*, Firenze, 1942, p. 275-82. El rótulo logra fortuna entre los helenistas italianos, como ejemplifica muy bien en aspectos concretos el trabajo de G. GIANGRANDE: "Arte allusiva and Alexandrian epic Poetry", *CQ* 61, 1967, p.85-97.

25. Su análisis de todos estos caracteres es muy interesante: "Imitatio, aemulatio, interpretatio", *Diss.*, Köln, 1958.

26. En el artículo "Poesia come enigma (considerazioni sulla poesia di Apollonio Rodio)", *Scritti in onore di Carlo Diano*, Bologna, 1975, p.77-113; cf. p.78 y 77 respectivamente.

27. Véase "Poetica Teocritea", *QUCC* 9, 1970, p. 663-83; las citas son de las p. 66 y 69; es un intento de coordinar las posturas de G.LAWALL (*Theocritus's Coan Pastorals: A Poetry Book*, Cambridge-Massachusetts, 1967, con su definición de poesía de tema articulado y complejo en contraste con una rústica simplicidad en superficie) y de T.G. ROSENMEYER (*The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral*, Berkeley-Los Angeles-London, 1968, donde se califica a Teócrito como poeta de la "simplicidad", pero de una "simplicidad excelente").

28. Debe verse para tal cuestión el denso artículo de L.E. ROSSI ("Il generi letterari e loro legge scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18, 1971, p. 69-94), muchas veces recordado a lo largo de nuestra tesis, y que complementamos con una larga hilera de trabajos más; desde POWELL (*Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925), a G.SERRAO (*Problemi di Poesia Alessandrina: I. Studi su Teocrito*, Roma, 1971).

29. Cf. *Bucólicos griegos*, Madrid, 1986, p.27 y 29 respectivamente. Toda su "Introducción" (p. 9-46) resulta de sumo interés, tanto por su documentación como por su claridad.

30. De sus *Studien im semantischen Bereich des Schmerzes. Darstellung der semantischen Situation alfranzösischer Wörter für Schmerz: -doeul- meschief- tourment- desconfort- im Roman de Renart le Contrafait (1328-1342)*, Ginebra-París, 1959, p. XXXV.

31. *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles*, Madrid, 1981, p. 16-16. Trabajo excelente e introducción tan elabo-

rada como clarísima.

32. En *El lenguaje*, o.c., p. 216.

33. En *The Principles of Semantics*, Glasgow-Oxford, 1951, p. 65.

34. Cf. "Determinación y entorno", trabajo que ve la luz por primera vez en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1969, p. 282-323; para los aspectos de que hablamos véanse p. 310-11, 313 y 318.

35. En o.c., p.27-28.

36. En *Estudios de lingüística general*, Barcelona, 1959, p. 54.

37. Cf. *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, Madrid, 1970, p. 152.

38. A él dedicamos el capítulo más voluminoso en nuestra tesis, por esa circunstancia y por el número de sus apariciones.

39. En *Id.* 3. 6. ss. un ignoto cabrero requiebra a la ninfa Amarilis, *χυανόφρυς*, v.18.; su regalo es una *λευχὰν αἶγα* (v.34). En caso de no ser aceptado, amenaza con donarlo a una bracerá (*ἐριθαχὶς ἢ μελανόχρως*, v.35). La escena presupone en Amarilis no sólo unas atractivas cejas negroazuladas, sino un cutis *λευχόν* (por el sintagma que subsigue *τὸ πᾶν λίθος*, exponente del mármol, y también *καλόν*, por *χαρίεσσ'* *Ἀμαρυλλί* v.6 y *τὸ καλόν ποθορεῦσα*, v.18), aunque sólo connotado. Una cabrita blanca se adecúa a su "blanca hermosura", pero desentona, en cambio con respecto a una bracerá tostada por el sol, muy ajena, por ende, a la estética de la ninfa. El signo lingüístico exacto, *λευχόν*, está ausente aquí, pero no el eco de su connotación clara al tratarse de un personaje como Amarilis. Teócrito lo omite por tratarse de un clásico sintagma y ante la cercanía de *λευχὰν αἶγα*. Es evidente que las denotaciones de *χυανόφρυς*, *λευχός* y *μέλας* ayudan a una connotación tal. De igual forma *μελίχλωρον* (utilizado en el sentido de claro y oscuro para un rostro en la prosa y poesía) en *Id.* 10.26.29 acusa una tonalidad oscura por las comparaciones y determinantes que lo circundan y que describen el rostro de Bombica: *Σύραν*, *ἀλιόχανστος*, *ἰσχυράν* y la mención comparativa de *τὸ ἴου μέλαν*.

40. Su acuñación emerge pronto, en su obra *A system of logic, ratiocinative and inductive*, London, 1843. Pero ha calado hasta nuestros días, según se ve por trabajos posteriores; por citar algunos de los últimos el de C. KERBRAT-ORECCIONI (*La connotation*, Lyon, 1977), o el de R. SANSOME ("Connotation and lexical field analysis", *Cahiers de Lexicologie* 49, 1986, p. 13-33).

41. Cf. "Le vocabulaire...", p.140. Nos ha sido de gran utilidad como esquema metológico en los inicios de nuestra tarea. Su obra general ya citada (*Étude...*) no tiene desperdicio; como manual no ha sido superado; por algo nadie se ha atrevido a ello.

Ambos trabajos los citamos con frecuencia.

42. En *Wortfeldtheorie und Strukturalismus*, Stuttgart, 1968, p. 23.

43. Es la opinión de K.BALDINGER: "El problema de la sinonimia es una de las piezas de resistencia de la semántica misma", en "Structures et systemes de la linguistique", *TLI* 1, 1967, p.132.

44. En *The Principles...*, p.108-109.

45. En *Introduction the Theoretical Linguistic*, Cambridge, 1968, p. 428.

46. Nos referimos a *Synonymik III*, Amsterdam, 1969, repr.; para el caso concreto de la sinonimia cromática las páginas 1-54, a pesar del escepticismo de J.LATAZC ante esta obra que, según él, "no cumple ya las exigencias de la investigación lingüística actual".

47. *The Use of Color Terms in the Greek Poets*, Geneva-New York, 1932. Manual que cubre los usos poéticos desde Homero al año 146 a.C, a excepción de la poesía epigramática.

48. Cf. su obra (*Zur Charakteristik der griechischen Farbenzeichnungen*, Bonn, 1977) es la más completa, voluminosa y de mayor rigor de las que conocemos.

49. *Die Griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun*, Innsbruck, 1962.

50. Su estudio es parcial y se ciñe a Homero en exclusiva, en *Die Farb- und Glandzwörter bei Homer und Hesiod, in den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Diss. Wien, 1970.

51. También específico sobre Baquílides y mixto por atender a un estudio acústico, aparte de lumínico y cromático; cf. nota 11.

52. Sus dos volúmenes se refieren a los colores χαροπός y γλαυχός; *Studies in Greek Colour Terminology. Volume I ΓΛΑΥΚΟΣ; Volume II ΧΑΡΩΠΟΣ*, Leiden, 1981. Son los últimos trabajos amplios que conocemos; es un estudio de los materiales de la prosa y poesía. Se le critica en las recensiones ante todo por su método.

53. *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto, 1974. Se trata de un estudio particular de los colores χλωρός y χυάυεος, más una tercera parte dedicada a los colores blanco y negro como contraste luz/sombra. Su visión, sobre todo del primero de los términos es muy criticable y no la compartimos; tampoco la del segundo.

54. En *Zur Wortfelddiskussion*, Munich, 1971, p.446-50.

55. Cf. *Untersuchungen su Synonymie und Synonymität durch*

Wortbildung in Neuren Deutsch. Ein Beitrag zur Theorie der deutschen Synonymik, dargestellt an Beispielen aus dem Bereich des Substantivs, Diss. Leipzig, 1970

56. La definición está ya en "Die Wörter und ihre Kontext", *Neue Rundschau* 83, 1972, p.432-50;

57. Son datos de H.GAUGER en su obra posterior (*Zu Problem der Synonyme*, Tübingen, 1972, avec un résumé en français), quien trata la cuestión a fondo y cuya consulta ha sido completamente necesaria.

58. Cf. *Estudios de Semántica y sintaxis*, Barcelona, 1975, p.250.

59. cf. "Le vocabulaire...", a.c., p.141.

60. En su *Grunzuge der Phonologie*, Praga, 1939.

61. En *Zur Struktur des russischen Verbums*, Praga, 1932, y en *Kindersprache, Aphasie und Allgemeine Lautgesetze*, Uppsala, 1942.

62. Cf. sus *Principes de grammaire générale*, de la que A. MEILLET hace un buen análisis crítico en "Principes de grammaire générale", *BSL* 30, p. 1.ss.

63. Con su obra *Les parties du discours*, Copenhague, 1948.

64. Representados fundamentalmente en dos trabajos: *Langage. Its nature, developpment and origin*, London, 1923, y *The Philosophy of Grammar*, 6^a ed., London, 1951.

65. Una referencia completa de los trabajos de esta escuela puede verse en E.ALARCOS LLORACH, *Gramática estructural*, Madrid, 1951, o en la ya citada obra de A. LLORENTE, *Principios...*, o bien en J.VENDRYES (o.c., p.52-60), donde hay un magnífico índice bibliográfico y de contenidos.

66. Cf. *Strukturelle Syntaxis*, La Haya, 1949.

67. En *Exquisse d'une syntaxe structurale*, París, 1953.

68. Cf. *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo*, Salamanca, 1954.

69. En su *Sintaxis griega*, Madrid, 1968, dentro de la introducción general el parágrafo "Estructuralismo y sintaxis", p.70-89.

70. Véase *Cahiers de Saussure X*, 1952, p. 11-40.

71. La única muestra flagrante aflora en 20.24, *Idilio espúreo* a todas luces: λευχὸν τὸ μέτωπον ἐπ' ὀφρύσι λάμπε μελαίναις.

72. Es clásica para los estudiosos del poeta helenístico: *Die*

Kunst des Gegensatzes in Theocritus Hirtengedichten, Hildesheim, 1969. Posteriormente esta clave se repite en todo trabajo sobre poemas que contienen un *agón* competitivo en el canto, y que son bastantes; el más señalado es el de Lacón/Comatas en el *Id.* 5. Lo corrobora el último estudio de C. MEILLIER, "Moyens et fins de l'agon Bucolique et l'Idylle V de Théocrite", *RPh* 60, 1986, p. 13-29; lo mismo descubre K.V. HARTIGAN en "Dramatic dialogue in Theocritus", *ZAnt* 26, 1976, p. 325-44, a propósito de los *Id.* 4, 5, 10 y 14.

73. Cf. o.c., p. 32.

74. En, o.c. p. 90, enjuiciando contenidos de J. MAROUZEAU ("Les tâches de la stylistique", *Mélanges Rozwadowski*, p. 47. ss.)

75. En su *Traité d'estylistique française*, Ginebra-París, 1909. Hay que precisar que para la lengua griega no existe una manual de en este campo, que aborde la problemática de esta disciplina en su totalidad, a excepción de la monografía de J. CARRIÈRE *Stylistique grecque pratique*, París, 1967. Interesante es, y mucho, para una visión global de la problemática el trabajo de J. S. LASSO DE LA VEGA "Estilística e historia de la literatura griega", *Eclás.* 2, 1953-54,, p. 159.

76. De su trabajo conjunto "La méthode en lexicologie", *Romanische Forschungen* 62, 1950, p. 208.

77. Cf. *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, París, 1956, p. XI. Para una relación entre tal dicotomía debe verse J. CASARES, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, 1969; y no menos el gran estudio actual de H.A. HATZFELD (*Estudios de estilística*, Barcelona, 1975).

78. Cf. o.c., p. 222.

79. Véase H.A. HATZFELD, o.c., p. 183.

80. J. RUMPEL *Lexicon Theocriteum*, Leipzig, 1879.

81. C. WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, 1914.

82. GUSDORF G. *La palabra*, traducción española de la obra francesa (*La parole*) por H. CRESPO, Buenos Aires, 1971, p. 64.

83. En su artículo "Theocritus: a Select Bibliography", *AC* 56, 1987, p. 290-95.

84. Con dos trabajos excelentes *Commentary in Theocritus' Idyll XXIV*, Amsterdam, 1979, y sus *Studies in Theocritus and other Hellenistic Poets*, Amsterdam, 1979.

85. Sobre todo su *Commentary on Theocritus XXV*, Amsterdam, 1981.

86. En *Habis* 12-13, 1982, p. 35.
87. Cf. "Is Alexandrijnse poezie nog genietbaar" (en *Handel. Konink. Zuidned. Maatsch. voor Taal- en Letteren*, 1978, p. 29 ss.).
88. "How to Do Research on Theocritus", *CL* 3, 1983-84, p.7 ss.
89. En "Carácter de la poesía helenística", *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, 1984, p. 155 ss.
90. En su *Commentary on Theocritus' Idyll VII (Classical and Byzantine Monographs, vol. XI)*, Amsterdam, 1983.
91. Cf. *Idyll XVII. A Stylistic Commentary (Classical and Byzantine Monographs, vol. XV)*, Amsterdam, 1989. Su artículo anterior "Arte allusiva", *CL* 3, 1983, p. 107-120, denota idéntica línea de investigación.
92. Véase *Zum Wortfeld 'Freude' in der Sprache Homers*, Heidelberg, 1966, p.16 ss.
93. De "La investigación del significado, tarea de la lingüística", en el *Homenaje a R. LAPESA, I*, Madrid, 1972, p.501-19, cf. p.512-13.
94. En "La semántica estructural: estado actual y perspectivas", en *Studios de semántica...*, 1975, p. 129-30.
95. En o.c., p.140
96. Es el introito metodológico de su artículo "Fluctuation in Theocritus' Style", *GRBS* 12, 1971, p. 517 (cf.p. 517-37)
97. Naturalmente este número es el que GOW ofrece en su edición; aunque tal cifra flutúa según el resto de los editores, dado que muchos versos y algunos poemas del *Corpus Theocriteum* son espúreos. La cifra es, por consiguiente, a título de pura aproximación.
98. Por lo demás, el apartado resulta muy útil, tanto por su síntesis como por su actualidad, para futuros estudiosos del color en nuestro país; porque hasta la fecha no disponemos ni de un solo manual, ni de trabajos serios en castellano.
99. J.M.EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets*, London, 1960.
100. H. BECKBY, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit-Moschos-Bion*, Meisenheim am Glan, 1975.
101. F.P.FRITZ, *Theokrit Gedichte*, Tübingen, 1970.
102. Ph.E.LÉGRAND, *Bucoliques Grecs I: Théocrite*, París, 1925; y *II: Pseudo-Théocrite*, París, 1927.

103. V.PISANI, *Teocrito. Gli Idilli e gli Epigrammi*, Milano, 1946.
104. C.F.AMEIS, *Bucolici poetae graeci, Theocritus, Bio, Moschus*, París, 1882.
105. BRIOSO SÁNCHEZ M., *Bucólicos Griegos*, Madrid, 1986.
106. M.GARCÍA TEIJEIRO y M^a TERESA MOLINOS TEJADA, *Bucólicos Griegos*, Madrid, 1986.
107. FERNÁNDEZ-GALIANO M., *Títiro y Melibeo. La poesía pastoral grecolatina*, Madrid, 1984.
108. GONZÁLEZ LASO A., *Teócrito*, Madrid, 1963.
109. J.ALSINA, *Teòcrit Idills I-II*, Barcelona, 1963.
110. Como las de R.J.CHOLMELEY (*Theocritus: The Idylls*, London, 1919), K.DOVER (*Theocritus. Select Poems*, Glagow, 1971), y P.MONTEIL (*Idylls II, V, VII, XI, XV*), París, 1968.
111. V.N.CHARUE, "Notes de sémantique homérique. Constitution du champ sémantique et analyse des unités", *Récherches de Philologie et de Linguistique*, II, Louvain, 1968, p. 97.
112. J. LASSO DE LA VEGA "La lectura de los textos filosóficos en la clase de griego", recogido en su obra *Experiencia de lo clásico*, Burgos, 1971, p.181.
113. En tesis citada, p. 31.
114. F.RODRÍGUEZ ADRADOS, "Subclases de palabras, campos semánticos y acepciones", *RSEL* 1-2, 1971, p.336.
115. En sus, *Studies in Greek-Colour terminology*, o c. cf. nota 52.
116. En su reseña y recensión "Greek words for colours", *CR* 32, 1982, p.215.
117. L. WEISGERBER, "Adjektivische und verbale Auffassungen der Gesichtsempfindungen", *Wörter und Sachen* 12, 1929, p. 197-226, y en *Muttersprache und Geistesbildung*, Göttingen, 1929, p. 197-226. Interesa igualmente el estudio de P.KAY ya citado (*Basic Color Terms...*, p.2 ss.)

PRIMERA PARTE

LA GAMA ESPECTRAL CALIDA

ESTUDIO SEMANTICO-ESTILISTICO DE LOS COLORES ROJO Y AMARILLO

Π Ο Ρ Φ Υ Ρ Ε Ο Σ // Π Ο Ρ Φ Υ Ρ Ω

P A N O R A M A

Un radical de color muy utilizado en poesía; desde Homero y de forma muy particular por la lírica. Ocupa el noveno lugar en la escala cromática absoluta de la poesía griega; a *χλω-// *χλο-, con sus 142 apariciones, subsigue *πορφυρ- con 138.

Teócrito se ha servido de él tan sólo en tres ocasiones. Las razones de esta parquedad obedecen a causas diversas, que vamos a tratar de analizar:

a) Selección de su vocabulario cromático, frente al abrumador uso de la lírica.

b) Οἶνωπ-// πορφυρ- representan en sus versos el rojo más frío del espectro, frente a los demás de dicha gama, cálidos siempre y profusamente utilizados: cf. φοιν-, πυρ-, ῥοδο-, ἔρευθ-, αἶθ-. La prevalencia de los colores cálidos sobre los fríos, conjugada con una predilección del poeta por el rojo sobre todos los demás colores, es un hecho aplastante, patentizado en sus versos.

c) Teócrito nos ha definido, a lo que parece, el color púrpura a base del color vino en el sintagma οἶνω πορφύροις del *Id.* 5.125, precisando *chrōma* que dicho término para él tiene. Al enjuiciarlo, todo parece tratarse de una síntesis de lo que Homero hacía por separado, a propósito del agua de mar y su oleaje, y que algún autor posterior extiende a ríos (cf. B. 8.39, Ἄσσωπὸς πορφυροδύνας). En Homero el mar es οἶνωπ- y πορφυρ- a la vez, sea con ἄλς, κῦμα, πέλαγος o πόντος.

d) El uso de ambos radicales de color para el rostro en la lírica y poesía posterior (cf. en *Id.* 22.34, οἶνωπὸς Πολυδεύκης) es tan sólo una indicación más del relativismo que todo término de color griego encierra en lo que a su saturación respecta. Sólo así se explica que el siracusano se sirva de *οἶνω- para definir el vino puro, sin mezcla, y el color sonrosado de un rostro juvenil.

e) La corta estadística también está condicionada por el uso, tan frecuente como abusivo, del epíteto para telas: lujo nada conforme con lo auténticamente bucólico, y mucho con la ciudad.

I) PROBLEMAS ETIMOLÓGICOS Y SEMÁNTICOS

Etimólogos y morfólogos conexionan adjetivo y verbo con el sustantivo πορφύρα, que denota el preciado producto de color y el molusco del que se extrae, la cochinilla.

No existe para ese término origen seguro ni etimología cierta; se trata de un préstamo oriental para la mayoría, fenicio para quienes concretan más. De él, mediante el sufijo ^{*}-eio (típico en la formación de adjetivos de materia y de color), procedería πορφύρεος¹. A su vez el adjetivo πορφύρεος por etimología popular se vería acercado y concatenado con el verbo πορφύρω, término ide. auténtico y completamente rastreable en griego, con los sentidos de "agitarse", "borbollar", "hervir", terminando también él por adquirir un sentido cromático: "teñir de púrpura", "volverse rojo". Esta es la línea que en general se acepta, con pequeñas variantes en detalle, según autores.

Pero, hoy por hoy, tenemos que contentarnos con lo que los hechos lingüísticos nos evidencian: analizados los usos de adjetivo y verbo, se advierte en ambos una dualidad semántica, según épocas y autores, un doble significado: acromatismo (=movimiento o aspecto cambiante)// cromatismo (=color púrpura o rojo).

Esta situación la presenta ya Homero, sin que sea posible establecer cuál fué el significado más antiguo u original: muchos de los ejemplos admiten en efecto ambos significados; nada fácil es la elección concreta en cada caso.

Πορφύρω es un verbo con reduplicación intensiva, con clara rémora onomatopéyica, cuya base es φύρω, "mezclo"; de ^{*}φυρ-φύρ-y-ω > πορφύρω, por disimilación de aspiradas y vocálica (cf., tal vez, *furfur* en latín)². Un radical ^{*}bhyr- / ^{*}bher- supondría la sólida base indoeuropea para su explicación y desarrollo³; su significado sería la expresión de un movimiento intenso sobre un espacio o lugar.⁴

Los diccionarios anudan πορφύρω y πορφύρεος, para remontarlos

al mismo origen con ese significado básico. Para BOISACQ, el *séma* general es el movimiento: "levantarse borbollando"⁵. Se resiste a dar una traducción cromática; la idea de rápida movilidad en el caso de las olas del mar se identificaría con la de brillo y color cambiantes, pero sin que le convenza nada dicho proceso. H. FRISK ve en πορφύρω un presente con reduplicación intensiva, muy similar μορμύρω; πορφύρεος estaría confeccionado sobre πορφύρω, como μαρμαρεος de μαρμαίρω. Ambos, πορφύρω y φύρω, tendrían en scr. su correspondiente réplica en *járbhuriti* y *bhuráti* respectivamente.⁶ J. B. HOFFMANN planteaba un radical **bher-*, que con vocalismo **bhūr-*, daría lugar a toda una serie de términos bien documentada, abundante en griego: φυράω, φύραμα, φύρω, πορφύρω, -φυρμός, -φύρδην; con huellas en otras lenguas de ese significado básico de "mezclar", "hervir", "bullir": scr. *bhuráti*, lat. *fretum*, *fermentum*; en angl. *beorma* ; *barm* en inglés.⁷

Es muy frecuente la explicación del adjetivo πορφύρεος a partir del verbo y no del controvertido sustantivo πορφύρα, que en Homero se desconoce o, al menos, no se utiliza. Resulta cómoda una aclaración tal por la homofonía o semejanza fonética entre adjetivo, sustantivo y verbo, que habría causado el cruce de significados; pero nadie está convencido de ello, ni se da por sentado que tal explicación sea cierta.⁸ El neologismo πορφύρα se debería a dicho cruce (de ahí su ignorancia en Homero), con el resultado de la interferencia entre ambos campos semánticos; tanto πορφύρω como πορφύρεος pasarían así de una denotación acromática (movimiento) a una denotación del rojo con un cromatismo manifiesto.

Hipótesis ingeniosa; es verosímil, pero indemostrable. L.DEROY manifestaba ya muy pronto que lo plausible de aquélla radica en la existencia de una palabra en semítico, similar en forma y sentido. Pero no existe ninguna, por lo que "le problème demeure entier".⁹

Intentos de solucionar el problema mediante una minuciosa explicación no faltan. A.DEDEKIND, investigador y especialista en el tema, se partía de un hipotético radical, dentro del mismo indogermánico, **bharbhur-*, originante del significado de "púrpura", y muy concorde con la naturaleza y aspecto cambiante del producto.¹⁰ La sugestiva hipótesis tampoco convence. DEROY argumentaba lo poco verosímil que resulta el que "une évolution sémantique générale

ait été provoquée par un phénomène aussi technique et passager" (cf. a.c. p.5). Lo que hay en πορφύρεος "c'est un aspect durable": el reflejo, el destello y juego brillante de varios colores; tal es en efecto el aspecto de telas y tapices teñidos de púrpura, pero sin que "rien dans le mot lui-même n'appelle nécessairement l'idée de pourpre" (ibid., p 5).

Para R.D'AVINO es un proceso plausible: se trata del nombre del material y, por ende, es normal que encierre la noción misma de un proceso, que, aunque "técnico y pasajero", debía de ser bastante conocido; su enorme difusión y los numerosos centros de producción lo avalarían; la propia naturaleza del proceso y la exigencia de un tratamiento a la luz solar en las proximidades del mar serían datos favorables a esa manera de pensar.¹¹ El término πορφύρα pudo haberse formado dentro de esas comunidades marinas ocupadas en la pesca y elaboración del molusco; éste pudiera ser uno de los motivos por los que el *epos* preferiría el nombre tradicional de la púrpura (φοῦνιξ) y no el más reciente (πορφύρα), de tono corriente y prosaico.¹²

Pese todas esas opiniones, el sustantivo es enigmático en lo que a origen y creación lingüística respecta. El *Lexicon* de WALDE-POKORNY ni siquiera cita el término πορφύρα al elaborar una relación del vocabulario homérico; deducimos que considera aquélla como extraindoeuropea. Lo mismo acontece en la bibliografía de los traductores posteriores; E. MAZON no la incluye en su obra sobre los préstamos fenicios, si bien un gran sector de la crítica ve el nombre πορφύρα como un semitismo.¹³

El problema sobre tal cuestión sigue planteado en el artículo más completo, el de H.GIPPER: "Die Etymologie von πορφύρεος ist völlig ungeklärt. Da die Purpurfärberei aus Phönizien stammt hat man einem Anschluß an ein semitisches Wort gesucht, bisher aber finden".¹⁴ Hay algo positivo en este último autor, a nuestro parecer: no aferrarse a una postura móvil o acromática, sino hablar mucho más de color; el adjetivo πορφύρεος terminará a la larga por una denotación cromática sin rodeos; su *chrōma* exacto dentro del rojo nos lo concreta con un trozo de auténtica púrpura original en la p. 68: en el auténtico color πορφύρεος existe una "Mischung der Endfarbtöne", si bien sus dos matices cromáticos esenciales

son rojo y "rot, pfirsichblüt and karminrot dann aber auch purpur" (ib.p. 67). Concluye su encuesta en Homero concediendo al adjetivo un color variable y cubierto, en p. 55: "Falls dort bei den mit πορφύρεος bezeichneten Gegensatzänden auch ein Farbeindruck gemeint oder wenigstens mitgemeint sein sollte, dann wird dieser vermutlich innerhalb jener 'violette Purpur' (tēkhêlet) lieferte, also in der Reihe von Farbtönen, die Schwärzliche reichen konnten"

La síntesis de P.CHANTRAINE es realista, como siempre.¹⁵ Asegura que es posible el que πορφύρα haya designado la cochinilla y probable el hablar de un préstamo oriental, pero "le domaine sémitique n'offre pas aucun correspondant satisfant" En lo que a πορφύρω respecta, su significado es "se gonfler, bouillonner", y parece seguro un cruce y confusión "secondaire" con πορφύρα, con la consiguiente semántica de "devenir rouge", frecuente en los poetas alejandrinos. En el ej. de Teócrito, que luego comentaremos, ambos sentidos -acromático y cromático- parecen estar asociados: *Id.* 5. 125, οἶνῳ πορφύροισι, "rendre rouge". A su vez, y en virtud de una confusión en sentido inverso, el adjetivo πορφύρεος se habría empleado en Homero y Alceo para el mar con el significado típico de "bouillonnant"; un escollo para ese empleo es que "étonne d'autant plus que la dérivation en -εος d'un radical de présente est anormale".¹⁶

Un último intento de aclaración etimológica de πορφύρα es el de A.J.WINDEKENS: se trata de una auténtica palabra griega, originada por un radical *bher-; una forma con reduplicación intensiva -φυρα < ide. *bher-, con -ῥ- > gr. -υρ- (e.g. ἄγυρις, frente a ἀγείρω), o -ῖ- > -υλ-, en φύλλον < *bheliō. Dicha formación supondría una insistencia (-πορφ-) en el carácter continuo de la acción de llevar.¹⁷

Para H. DURBECK πορφύρεος es un derivado de πορφύρα, término de étimo desconocido, utilizado tanto para la referencia al teñido y tejido como para la glándula misma del molusco, la cochinilla.¹⁸

Con la excelente obra de E. BENVENISTE se amplían teorías y conceptos en pro de una nueva concepción de los radicales ides.¹⁹ La proliferación de partidarios de la teoría laringal se orienta hacia una mayor funcionalidad, a base de un elemento radical más general; el número de términos emparentados entre sí, simple-

mente "relacionables", aumenta de forma considerable. L. DEROY²⁰ aplicó este método a los tres términos de color que nos ocupan (πορφύρεος, πορφύρω y πορφύρα); de una base $*\alpha_2bh-$, seguida por diferentes sufijaciones ($*-er-$, $*-el-$ y $*-er-$), y en sus respectivas gradaciones reducidas, brota toda una pirámide de términos relacionables por su significado medular; dentro de esa amplia base $*\alpha_2ebhr-/*\alpha_2bher-$ hallamos toda una larga lista de palabras que denotan el movimiento marino, su agitación y mezcla, su espuma y hervor (cf. a.c., p.5-7): πορφύρω, (cf. en scr. *bhurván*, *bhurvaniḥ*, *bhramati*; lat. *ferveo*, *fervo*); ἀφρός, ἀφρέω, φύρω, con φυράω, πορύνω y πορύσσω, todos ellos con un significado básico de "mezclar", "revolver". En este bloque encajan πορφύρεος, "moiré", "chatoyant", y ἀλιπόρφυρος "chatoyant", "moiré comme la mer", a la par que los significados de "borbollante" y "brillante". Pero no se ve una relación clara entre dichos adjetivos y el sustantivo en cuestión πορφύρα, que parece ser a todas luces un neologismo; no podemos ver sobre qué modelo se ha formado.

Este largo despliegue no representa sino un intento de reducir los tres términos a unidad ("agiter"); su agrupación bajo una raíz imaginaria deja mucho que desear para CHANTRAINE (cf. *DELG*, p.930). Y el escepticismo se advierte también en R. D'AVINO (a.c., p.109), ante la sospecha de que "la cosa rimane tuttavia ipotetica essendo fondata sulla non risolta questione delle laringali". Y lo que advertimos nosotros es la cómoda generalización de un radical, que parece funcionar muy bien desde el punto de vista gráfico, pero sin que nos resuelva la cuestión y dualidad semántica que subyace bajo los términos que nos ocupan. Se ha ampliado el campo terminológico con la utilización de un radical unitario, pero sin que se resuelva la etimología del sustantivo πορφύρα por esa vía. Tampoco se despeja la primacía de esa triada movimiento / luz y brillo / color; ¿cuál ha sido la primera de esas tres significaciones y cuál la última?; ¿han surgido las dos primeras a la vez, y el color después?. L. DEROY se ha obcecado al afirmar que lo originario es el primero de estos significados, teoría que no es demostrable ni en el propio Homero; hay en él ejemplos que abogan por un sentido cromático clarísimo.²¹ Por otra parte, los más antiguos documentos del radical en cuestión son las *Tablillas mi-*

cénicas; y éstas apuntan unidireccionalmente hacia un acusado color, dada su proximidad contextual con otros términos cromáticos, según se verá más adelante. Resulta curioso el hecho de que de casi ninguno de los anteriores autores, a excepción de GIPPER, ha manejado esos documentos. Movimiento interno, brillo centelleo intermitente, acompañados de destellos variopintos, son las constantes de un artículo de G. COTTON,²² dos años posterior al de L. DERROY. Se analizan en él tres tipos de palabras que insisten: 1) en un concepto mixto (movimiento / efectos de luz); 2) movimiento, y 3) efectos de luz. El primer proceso puede haber nacido en idéntico simultáneamente; en él se hallan πορφύρεος y πορφύρω: movimiento, agitación (del mar), o inquietud (del corazón, brillo y color en época posthomérica (= "hacerse púrpura", "volverse rojo").²³

El trabajo de la italiana A. CASTRIGNIANO, dos años después del de COTTON, sigue la misma línea de artículos anteriores.²⁴ Se barajan de nuevo postulados de DERROY: en πορφύρεος tenemos dos significados coligados entre sí; del de "mobile" se pasa al de "destellos variopintos", y de éste (por el cruce semántico con πορφύρα) el sentido preferente va hacia un claro "color púrpura".

En una línea más sistemática se halla la italiana RITA D'AVINO, con un buen trabajo de semántica.²⁵ Su tesis base parte de que en el ámbito del color "la notazione dell'intensità della luce e della sua variabilità prevale su quella propria qualitativa". Y en lo que al ámbito griego respecta el factor lumínico es esencial en los términos de color, y es el fundamento semántico para una adquisición cromática ulterior; a su vez, es innegable que para los griegos la sensación de movimiento estaba constantemente ligada "ad impressioni coloristiche" (=COTTON). Cabe ver en πορφύρω y πορφύρεος el mismo proceso, la asociación movimiento-luz produce en πορφύρεος aspectos diversos de una sola intuición: es decir, los de "agitato", "impetuoso", y el de "splendente in vari colori".²⁶ Y para la evolución de πορφύρω y πορφύρεος en la poesía griega posterior a Homero (pero con preludios ya detectables en la propia *Odisea*), advierte un alejamiento del significado primitivo de lo móvil y de lo luminoso hacia el color rojo; la causa es la referencia del adjetivo a un objeto concreto: *bher- daría origen a πορφύρεος para indicar lo que es "splendente in vari colori" (una

noción luminica relacionada con la del "intenso movimiento sul posto", de la que da razón el verbo πορφύρω y también el otro significado del adjetivo πορφύρεος, "impetuoso"); y de manera similar ese mismo radical ide. originaría el sustantivo πορφύρα, para la indicación de un objeto caracterizado por la "cangiante luminosità" y también para nombrar su mismo proceso técnico, bastante conocido por los antiguos.²⁷

No es preciso, pues, según el postulado anterior, buscar origen semítico a la palabra πορφύρα; menos aún para el adjetivo y verbo. En πορφύρα habría una referencia a varios caracteres confluientes: cualidad variopinta de dicha materia, aspecto cambiante de la misma con la luz, su preciosismo y su atractivo color rojo-violáceo brillante. Todo ello influiría, sin duda, en el adjetivo, al concatenarse el sufijo -εος como derivado de dicho nombre. En otras palabras, de un hecho lingüístico de "parole", por consiguiente concreto, se pasa a su postrer encaje como elemento de "sistema" con los caracteres operativos de éste. La noción de origen luz-movimiento se restringe y somete a la del color del material, rojo-oscuro y brillante.²⁸

Sugestiva sí que es esta tesis, pero demasiado "cómoda"; no explica diacrónicamente, ni con rigor, el proceso que enuncia. Los datos homéricos se prestan a la interpretación originaria (luz=movimiento) unas veces, otras a color; con un poco de habilidad (factor del que suele abusarse) puede reducirse la ejemplificación homérica y también la posterior a un acromatismo global, postura totalmente exagerada y por ende falsa. Y, a la inversa, puede postularse color para casi la mayoría de los ejemplos, o bien una mezcla de ambos significados (acromatismo / cromatismo). Existe un escollo muy fuerte para demostrar por sistema un acromatismo en el πορφύρεος homérico: en los textos micénicos aparece aplicado a telas (po-pu-re-ja), asociado a otro término de color (re-u-ka = λευκαί). Esa misma combinación de colores blanco rojo volvemos a advertir nosotros en Teócrito de forma reiterada y como modelo; ello nos parece que apunta a una denotación cromática sin ambages en muchos ejemplos homéricos, sobre todo en el caso del adjetivo. Con el verbo la cosa es más ambigua.

Ninguno de estos artículos de los años cincuenta cita -cosa

curiosa- un trabajo anterior y muy interesante sobre la semántica de esa tríada terminológica, obra de J.R.VIEILLEFOND.²⁹ Para este autor, el método y solución del problema planteado por el radical es lineal: solucionado el de πορφύρα, nos ayuda a aclarar el segundo (πορφύρεος), con lo que queda resuelto el problema del tercero de ellos (πορφύρω), tras el análisis de los anteriores. Las bases de su interpretación son éstas:

1) Homero conocía la palabra πορφύρα, ya que usa πορφύρεος, un derivado de aquélla mediante el típico sufijo de materia. La ausencia, pues, en su obra puede obedecer a múltiples razones: desde que no existía (la más fácil y menos pensada) a un rechazo de su empleo por su estructura métrica (- ~ -), muy incómoda para el hexámetro; imposible su adaptación en genitivo y acusativo; sólo en nominativo y dativo, a condición de que la palabra que la siga tenga inicial vocálica.³⁰ Es lógico que Homero, ante tales escollos, la supla por φοῖνιξ (e.g., *Od.* 7. 279: Οἶνεὺς μὲν ζωστήρα δίδου φοῖνικι φαεινόν).

2) Para el investigador el sustantivo es de raigambre semítica o fenicia: "Πορφύρα no puede ser interpretada desde el punto de vista del griego; no puede ser una creación reciente, y posee todo el aspecto de ser una palabra semítica, más o menos modificada a su entrada en griego" (ibid., p.407).

3) Φοῖνιξ indicaba numerosos conceptos más, aparte de la púrpura³¹; y, por eso precisamente, se volvió a integrar de nuevo πορφύρα en el sistema lingüístico griego, como acusa muy pronto Esquilo en *Pers.* 317: γενειάδα ἔτεγγε γ' ἄμείβων χρώτα πορφυρᾶ βαφῇ, o el propio Heródoto. Con ello se evitaba toda ambigüedad de significado latente en φοῖνιξ.

4) De πορφύρα se forma πορφύρεος, con el característico sufijo de materia-color -^{*}είο-: "de púrpura" (= "de color púrpura").

5) Al utilizarse como epíteto con frecuencia πορφύρεος, sufrió ya en Homero una deformación popular; se le buscó una relación con un término genuinamente ide. y griego, como era πορφύρω, tomando así la acepción secundaria de "borbollante", "mobile", bajo su sentido propiamente cromático. Más que al parecido sonoro de ambas raíces, tal cruce se debería a un uso de πορφύρεος en un concreto sintagma con la palabra "sangre" (πορφύρεον αἷμα); el mar, al alba

y atardecer, pudo con su oleaje y color dar origen a ese doble valor del término. La ambivalencia de los ejemplos (movimiento/color) en Homero se explicarían así.

6) La repercusión de estos hechos se patentiza en el ámbito del color. Al ceder terreno φοῖνιξ y reaparecer πορφύρα, el sentido cromático se refuerza; el color púrpura se sanciona con abierta franquía, creándose numerosos derivados, de color también, a partir del sustantivo: πορφυρίζω, πορφυρέω, etc.³²

7) En época helenística el desarrollo cromático se amplía y evidencia con toda claridad; un caso recalcitrante de arcaísmo lo representa Apolonio Rodio, quien, con su imitación de Homero, se queda sólo con el sentido acromático del adjetivo y, sobre todo, del verbo. Es una verdadera excepción frente a autores como Nonno, Teócrito, etc.

La interpretación es muy ingeniosa indudablemente, aunque, si se analizan los puntos de sutura, acusa imperfecciones:

1) Supone la fluctuación semántica de un radical a cada paso.³³

2) ¿Cómo una deformación tal puede deberse a un verbo que de popular no tiene nada? En efecto, πορφύρω es un verbo raro, con un único tema de presente, por muy acentuado que resulte el parecido sonoro; en Homero el uso es metafórico y desde luego nada tiene de popular.

3) Al revés, ¿cómo la poesía (que busca a toda costa una diferenciación de la prosa, y, más aún, de la lengua corriente o "popular")', refinada, clasista en definitiva, puede aceptar lisa y llanamente una influencia de tal especie?

Pese a estos serios escollos, es el estudio más valioso de los que hemos consultado en cuando a método, al estratificar diacrónicamente los usos del radical de color con bastante rigor y claridad: 1) Πορφύρα no existe en Homero; es muy usual tras él. 2) Πορφύρεος posee en Homero dos significados: "borbollante" // "color púrpura"; luego se trocará en puro color: "de púrpura". Πορφύρω, acromático en Homero con los significados de "hervir", "borbotear", "hincharse", se cromatiza luego: "teñirse de púrpura" es lo general; en los autores homerizantes (e.g., Apolonio Rodio), dicho sentido, que parece ser el primitivo, se imita.

El último estudio sobre la semántica de los términos lo procura

una breve reseña de A. PEROTTI,³⁴ cuyas tres conclusiones esenciales son éstas: a) El valor originario del adjetivo es el de "mobile con tutte le possibile sfumature". 2) La confusión entre πορφύρεος y πορφύρω ha comenzado a producirse no antes del siglo VI a.C., y 3) En cierto momento (imposible de establecer un término *post quem*) se ha perdido de vista el primer sentido del adjetivo (es decir, el de "mobile"), que es concebido de ahora en adelante "soltanto con il senso del colore, provocato como si è detto da πορφύρα".

No son más que enunciados de un problema muy complejo, que en un trabajo tan exiguo no se pueden demostrar; no los compartimos. La simple lectura del artículo "Purpur", obra de K. SCHNEIDER (*RE* 46, 1959, 2009-2010) revela que el tinte de la púrpura era conocido mucho antes en Egipto, Fenicia y Mesopotamia; a Grecia llega más tarde: ¿cómo se puede, entonces, pensar que el sintagma homérico πορφύρεον φᾶρος (*Il*.8.221), repetido o reelaborado en la poesía posterior, no ha podido ser asociado a la idea de la auténtica púrpura antes de los s.VI-V? El testimonio del micénico, y esto no es poesía, revela al lado de los vestidos *pa-we-a* (φάρεα) un tipo más específico que *pu-pu-re-ja pu-ka-ta-ri-ja* (= πορφύρεα φυταλιά); la idea de "mobile" nada pinta en la interpretación de estos hechos, pero sí mucho la de color.

II) LEXICALIZACIÓN DEL ADJETIVO Y VERBO

Es amplia, dada su crecida representación poética; se trata de un calificativo que va de lo divino y humano a lo artificial, las telas, pasando por elementos como sangre, aves, flores y frutos.³⁵ Son de interés aquí tan sólo unas consideraciones generales en lo referente a los dos usos más representativos del adjetivo y verbo: tejidos y agua de mar, lagos o ríos; efectivamente todos los ejemplos de Teócrito se refieren a esas dos grandes parcelas lexicales, como se verá luego.

L.DEROY (a.c, p.8) reconoce ya que, de los ventiocho casos de πορφύρεος en Homero, en nada menos que en ventidós califica a telas y tapices. Trátase de sintagmas tales como δίπλακα πορφυρέην

Il.3.126; 22.441); χλαῖναν πορφυρέην (Il.24.796); ῥήγεα καλά / πορφύρεα (Il.24.644; Od.4.297, 7.336, 10.352); τάπησι ο τάπητας... πορφυρέους (Il.20.200; Od.20.150). Al interpretarlos, el helenista francés los considera acromáticos: "moiré", o "chatoyant" son sus traducciones; incluso el compuesto ἄλιπόρφυρος, homérico ya, no es "teñido en púrpura", sino "moiré" como el mar.

De telas pasa por extensión a calificar una pelota en Od.8.373 (σφαῖραν καλὴν.../ πορφυρέην). El uso para tejidos está extensamente documentado en la poesía posthomérica, aunque no demos reseña ejemplar del mismo, tanto en la lírica como en el drama.

Se aplica con gran frecuencia a la sangre (Il.17.574, αἵματι πορφυρέῳ); al arco-iris (Il.15.547, πορφυρέην ἶριν); a una nube (Il.7.551, ὥς ἡ πορφυρέη νεφέλη); a la muerte (Il.5.83, 16.333, 20.447, πορφύρεος θάνατος).

Un segundo y amplio grupo lexical se refiere a la esfera del mar y su oleaje; aquí radicaría, para los que así piensan, el cruce etimológico y semántico con πορφύρω y el influjo recíproco entre ambos en ambos sentidos; así en Od.13.84, 2.427, 11.243 (con el sintagma πορφύρεον κῦμα); o en Il.16.391 (εἰς δ' ἄλλα πορφυρέην). Afloran no menos que los anteriores en poesía posterior, no sólo para mar, sino para el agua en general (ríos, lagos, arroyos, fuentes): Theogn.1035 (πορφυρέης λίμνης).

La interpretación de todo este material es doble y ambigua; hasta el punto de que un autor como CHANTRAINE (a.c., p.11) llega a preguntarse si en Il. 17.361 la sangre es roja o "bouillonnant", dada la confusión del campo semántico. Para DEROY el movimiento y el mar son las claves para ver el origen del radical; eso, y no el color, es lo más documentado. Del mismo lugar parten otros autores para explicar muchos usos metafóricos; así la muerte es roja/impetuosa; en Anacreonte (*fr.* 2 D.), πορφυρέη Ἀφροδίτη se debe, a juicio de B. MARZULLO, al carácter sacral del término, a su vez derivado del de "cangiante", por la transmutación de luces y tintes evocadores de la epifanía de la diosa en el mar (a.c., p.133); para D'AVINO, en cambio, subyace una asociación de movimiento-luz-color, aspectos diversos de una sola intuición (a.c., p.108-9). A. CASTRIGNIANO, empero (a.c., p.120-21), aprecia en los casos del epíteto para la sangre y la muerte los significados de "impetuoso"

o "rápido", denotadores de la violencia con que la muerte se abate sobre el hombre, o el ímpetu con el que la sangre brota de las heridas. B.MOREUX (a.c, p. 266) sugiere un sentido de "sombre", en virtud de la asociación de la muerte a la noche. Una traducción por "la mort buillonnante" (CHANTRAINE) es forzada; "the onrushing death" (LSJM), o "la mort rouge", no pueden justificarse tan sólo por el papel que el rojo y el púrpura desempeñan en las representaciones de carácter ctónico. En efecto, la muerte no está ligada a tal color como símbolo. Su tesis general es que la "sombre" constituye en Homero una "catégorie affective du sensible"; una serie de adjetivos de color oscuro adquieren así una "structure synchrétique comportant des éléments à la fois perceptifs, affectifs, et religieux" (ibid., p.268). La postura no es generalizable a la lexicalización global de Homero; es reducir πορφύρεος a un color "sombre" impreciso, en aras de su explicación como exponente de la noche. En fin, Afrodita podría ser "impetuosa", con un πορφυρέη relacionado con la violenta pasión (lo que supone una evidente conexión con el antiguo πορφύρω), pero no menos que de "mejillas purpúreas"; o mejor "splendente", por el bello bagaje que tras la deidad se esconde y que no se puede negar.

Omitimos ejemplos cuya casuística no es de interés, al estar lejos de la lexicalización teocritea. La línea de los comentaristas suele ser la misma: "móvil", "agitado" o "impetuoso" son también las versiones en Homero para el mar y para multitud de usos más, a ojos de DEROY, MARZULLO, D'AVINO e incluso A.KOBER.³⁶ Pero la idea no llega a convencer, pese a su reiteración; se la explota demasiado y, en los ejemplos, "modélicos" para dichos autores, puede verse color. Nos ceñimos en concreto a dos:

1) *Od.*13.84-85, κῦμα δ' ὄπισθεν / πορφύρεον μέγα θῦε πολυφλοίσβοιο θαλάσσης· ἡ δὲ μάλ' ἀσφαλῆως θέεν ἔμπεδον, "detrás (de la nave) el purpúreo oleaje del resonante mar agitábase con violencia; pero ésta con mucha seguridad corría sin cesar".

2) *h.H.*28.12, ἐκινήθη δ' ἄρα πόντος / κύμασι πορφυρέοισι κυκώμενος, "como es natural, trastocóse el ponto mezclado con sus olas purpúreas".

No demuestran ni el uno ni el otro que el significado original del adjetivo, sea el movimiento interno o lo borbollante, ni si-

quiera cuando forma sintagma con el sustantivo κύμα; en efecto, el movimiento está, por el contrario muy bien marcado en otros términos contextuales: θύε, θέεν y πολυφλοίσβοιο, epíteto que precisamente DEROY, en su complicada raíz panhelénica, deriva del mismo radical al que πορφύρεος pertenece. El mar (θαλάσσης) y su oleaje (κύμα) son efectivamente móviles; pero reiterar el mismo significado en dos ejemplos, de los que el segundo precisamente es complemento del anterior, parece una evidente y banal redundancia, que deja el pasaje poético sin fuerza de matices. En cuanto a la segunda ejemplificación, existen dos verbos denotadores del movimiento, ἐκινήθη y κυκώμενος; en realidad casi todas las palabras del verso serían portadoras de tal *séma*. No demuestran lo "buiillant" en absoluto. Y si nos trasladamos a otras parcelas lexicales es innegable el color: el arco-iris es, en *Il.* 17.547, πορφυρέην Ἴριν; Jenófanes (*fr.*32.2) vuelve a recordarlo cromáticamente como πορφύρεον καὶ φοινίκεον καὶ χλωρόν, con lo que tal problema se aclara.³⁷

Efectivamente en el movimiento interno para el epíteto no creemos; se exagera. En todo caso, a partir de la lírica y drama es inviable demostrarlo, y más aún generalizarlo; absurdo ascribirlo a las flores: e.g., ῥόδον ὑποπόρφυρον (*Schol. Anon.*26, *ALG*); el jacinto, ya en *Sapph.*117 πόρφυρον ἄνθος, y en *Euph.*40.1; el vino es πορφυρέου μέθυς, *Pl. Epigr.*19.4; para la sangre, cuyo flujo de las heridas sería un claro condicionante del acromatismo, no se advierte por qué hay que considerar en rostros o cutis "the flush under skin of the cheeks" (=A.KOBER), cuando lo inmediato advierte una sanción de color sin rodeos: cf. πορφυρέαις παρῆσι (*Fhryn.*13); ἄνθος...πόρφυρε παρηίσι (*Biôn*, 2.118-9); πορφυρέοις μήλοισιν ἐοικότα παῖδα Κυθήρης (*Plat. Epigr.* 33. 2); Afrodita misma en el famoso *fr.* citado de Anacreonte; o el color de los labios de una παρθένος en *Simon.*44, πορφυρέου...στόματος. Cuando *Biôn* (1.26-27) habla del cutis de Adonis como μαζοῖ Ἀδώνιδι πορφύροντο, sigue una línea ya incoada por Esquilo a propósito de Agamenón, en *Pers.* 317: ἀμείβων χρώτα πορφυρᾷ βαφῇ. De dos rojos distintos habla con toda claridad Nicandro (*Alex.*479-480): κρίσις οὖρων ἄλλοτε πορφυρήν, τότε αἱμάσσουσα, "bloody" and "purple" para A. KOBER, o una distinción quizá entre "reddish-brown and reddish-blue" (o.c., p.

97). Dudamos igualmente si en APOLONIO RODIO, el más homerizante al emplear el radical, hay algo más que un acromatismo, en 4.668: τὴν δ' αὐτῇ φονίῳ αἵματι πορφυροῦσαν.

Una clara prueba de que lo acromático no es precisamente lo originario o primitivo la representan los testimonios micénicos; a excepción de unos pocos helenistas, casi ninguno de los artículos citados hasta ahora han consultado tales documentos. Para nosotros son de capital importancia en pro de una consideración cromática del radical. C.GALLAVOTTI, examinando los textos de la serie *L* de Chnosos referentes a telas y vestidos, advierte cromatismo en el adjetivo sin titubeos. En ellos el término más general para la designación de los vestidos es *pa-wea* (=φάρεα), al que se agrega otro más específico, *pu-ka-ta-ri-ja*, o *pu-ta-ri-ja* (=φυταλιά). El texto de la serie *L* 471 es *pukatarija reuka mezoe*, y el de *L* 474 *popureja pukatarija*. En el primer documento se trata de vestidos o prendas grandes < *mezoe* < **meg-ios-es*, que son *reuka* (=λευκά); los otros 21 son, por el contrario *popureja* (=πορφύρεαι). Y el mismo adjetivo, en dativo y bajo forma eolia se presenta en *L* 758: ὦ οἶνο/ οἶνο *reno pupurjo*.³⁸

Si se observa con lógica el documento, los vestidos están clasificados por contraste dentro del color; obvio es suponer que el escriba lo ha hecho para una distinción y clasificación fáciles, si se piensa en la diferencia entre blanco/púrpura. Es factible, además, imaginarse que tal rojo no tenía nada de claro ni de borbotante, porque está al lado de un blanco. La conclusión del investigador italiano es contundente. "Non ce dubbio che qui, già nel sec. XV a.C. il termine comporta nettamente un valore cromatico; e con ciò si ripropone il complesso problema storico e linguistico della 'porpora'. La questione dovrà essere riesaminata partita e particolarmente sulla base di questa documentazione, che spostata di sette secoli la cronologia delle fonti" (ibid., p.113).

El documento es interesantísimo para desechar el movimiento, al menos en el adjetivo y sospechar si en Homero *de facto* sanciona ya lo mismo: el color. Los textos micénicos no están denotados en lenguaje poético, sino en una dicción enunciativa, objetiva, calculada. Los escribas que clasifican telas tienen esa misión: archivar por signos externos todo un marasmo de enseres de lo más

divergente. Si hay contraste (*reuka//popureja*), es que tienen una clara noción de lo que el color es; tanto más cuanto que, según veremos, esta oposición cromática blanco/ rojo es una constante, no ya en prosa, sino -y sobre todo- en poesía. Para estos escribas los vestidos no son "cambiantes", "borbollantes" o "variopintos"; tienen un color concreto que condiciona su archivo, y nada más. La idea acromática y originaria resulta de imposible aplicación a todos los períodos de la poesía griega. Resulta imposible, además, demostrar cuál es lo que el primitivo capta en primer término, si el movimiento o el color. Claro está que la luz es esencial para que se produzcan las otras dos percepciones; pero las tres son visuales, y no vale decir que se dan al mismo tiempo. Las experiencias médicas revelan que la luz es captada ya por el niño en la segunda semana de su existencia. La percepción de los colores comienza por los más luminosos y claros (amarillo, rojo, verde) para concluir en el más oscuro y anterior al mismo negro, el índigo o violeta.³⁹ El violeta contiene azul y rojo, lo mismo que el púrpura; son dos colores conocidos muy pronto en la literatura griega y, por ello, no hay base para postular una traducción acromática en πορφύρεος; menos aún por sistema. Los poetas, que no son niños, sino adultos, es de esperar que hayan sedimentado ya ambos colores en sus matices y mezclas respectivas. En efecto, si en las cuevas paleolíticas el artista capta movimientos, no son menos evidentes los colores rojo y negro-azulado; ambos elementos nos parecen antiguos y válidos; nos hallamos muy lejos de etapas paleolíticas en la poesía griega, ya en el propio Homero.

Una última cuestión a plantear es el *chrôma* concreto del radical *πορφυρ- en las parcelas lexicales diversas. Hemos indicado su mezcla básica (azul-rojo), con los consecuentes matices a que da lugar tal combinación. Nos hallamos ya aquí con un carácter repetido en los términos de color griegos: su relativismo y amplitud, a tenor de la subjetividad misma en la captación del color. El carmín oscuro + azul ultramar -por hablar en términos más técnicos- es lo que subyace en tal combinación, y lo que da lugar a un rojo violáceo según la paleta de los pintores; la pureza de un determinado color existe tan sólo a nivel de fórmula de laboratorio y es una pura entelequia en el aspecto práctico. Con todo, puede

hacerse una pequeña aproximación al nivel general que del color púrpura tuvieron los antiguos; en Teócrito veremos una definición más concreta.

1) La relatividad se demuestra con el curioso experimento de H.LACAZE-DUTHIERS: tras la orden dada a varios pintores de que le describieran y definieran dicho *chrôma*, lo que aquéllos le mostraron fueron matices distintos de rojo o carmín.⁴⁰

2) La metamorfosis fotoquímica de la púrpura, según el mismo autor, es ésta: blanco, —→ amarillo, —→ verde, —→ azul, que paulatinamente se va convirtiendo en rojo oscuro (último matiz en aparecer dentro de dicha reacción); la mezcla con el anterior adquiere tonos violáceos.

3) Un rojo de tal especie parece indicarnos Aristot., *Col.* 792 a.20 ss.: φαίνεται δὲ καὶ ἡ θάλαττα πορφυροειδὴς, ὅταν τὰ κύματα μετεωριζόμενα κατὰ τὴν ἔγκλισιν σκιασθῇ · πρὸς γὰρ τὸν ταύτης, κλισμὸν ἀσθενεῖς αἱ τοῦ ἡλίου ἀκτίνες προσβάλλουσι ποιοῦσαι φαίνεσθαι τὸ χρῶμα ἀλουργές· ὁ καὶ ἐπὶ τῶν πτερωμάτων θεωρεῖσθαι γιγνόμενον· ἐντεινόμενα γὰρ πρὸς τὸ φῶς ἀλουργές ἔχει τὸ χρῶμα· ἐλάττωνας δὲ τοῦ φωτὸς προσβάλλοντος ζοφερόν, ὃ καλοῦσι ὄρφνινον.

4) También las traducciones latinas del término muestran estadísticamente una tendencia hacia el rojo y violeta (Plin. *N.H.* 9. 133, 138 y 140); Los poetas hablan de *ruber*, *roseus*, *sanguineus*, junto con *violaceus*.

5) Lo evidente al final del proceso fotoquímico es un violeta, que vira, bien hacia el rojo, o bien hacia el azul: Plinio, *N.H.* 9. 135, nos habla de *nigricans aspectu idemque suspectu refulgens*; de lo que deducimos que, cuando el epíteto πορφύρεος se aplica al mar, es muy lógico pensar en un carmín + azul ultramar oscuro, color observable en superficies de ríos y lagos con cielos encapotados. Los matices de color bajo tales condiciones son bien captados por el fotógrafo experto; oscilan dentro de esa gama rojo-azulada; se deben tanto al movimiento como a la luz, factores condicionantes de ese aspecto cromático variable y "cangiante".

III) EJEMPLIFICACIÓN DEL COLOR PÚRPURA EN TEÓCRITO

A) κρατὶ δ' ἔχων λεύκαν.../ πάντοθι πορφυρέαισι περὶ ζώστραισιν

ἔλικτάν (Id. 2. 121-122)

Simeta refiere una imaginaria visita de Delfis coronado de álamo blanco y cintas de púrpura; una imagen externa y plástica por la combinación de colores blanco y rojo y con una simbología a desentrañar.⁴¹ Pretendemos demostrar que πορφυρέαισι indica un color oscuro (carmín-violáceo), frente al blanco plateado de λεύκαν, lejos de la primitiva situación acromática y primitiva del radical.

1) TRADUCCIONES

Son todas cromáticas y, en general, válidas: "with gay purple fine crimson bands" (GOW); "with gay purple ribbons wound" (EDMONDS); "de fine laine teinte en rouge" (LEGRAND); "tutto attorno da bande di porpora" (V.PISANI); "mit purpurnen Bändern" (BECKBY y también F.P.FRITZ); 'undique purpureis taeniis' (C.AMEIS); "purpúreas tiras de lana" (M.F.GALIANO); "con cintas purpúreas" (M.BRIOSO y A.G.LASO); "con bandas escarlata" (G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA).

La mayoría prefieren unrojo, a través del carmín-crimson o escarlata; pero no hay razón para evitar el auténtico color púrpura, muy aceptable en un poema de ciudad, en una escena festiva y en un personaje presuntuoso como es Delfis. Con esa autenticidad lo comenta el propio escoliasta al verso: πορφυρέαι περιζώστραισι πορφυροῖς λημνίσκοις καὶ ταινίκας περιειλημένον ἔχων τὸν τῆς λεύκης στέφανον.⁴²

2) PRECEDENTES POÉTICOS

En poesía ζώστρα no está calificado nunca con πορφύρεος, aunque sí con lo está ζώνη, un término similar: Baquílides califica a Hera, en 10.49, de πορφυρόζωνος θεά.

GOW propone el uso del rojo o púrpura en los vistosos tahalíes o cinturones micénicos: Il.6.219, Οἶνεὺς μὲν ζωστήρα δίδου φοίνικι φαεινόν (Cf. Il.7.305). Se interpreta, a tenor de la tesis de VIEILLEFOND, como si φοίνικι encubriera un auténtico πορφύρεα, dado

el difícil encaje métrico del segundo en el verso. Si en el caso de telas es ya difícil admitir una equivalencia φοῖνιξ = πορφύρα, en estos ejemplos con cueros se nos hace aún más difícil la ecuación; porque tales cinturones son de auténtico cuero, la púrpura no es el tinte adecuado a tal fin; suponer que son de tela no es pensable en enseres bélicos, trátase del cinturón o de la banda que recorre y orla la parte inferior de la coraza. Parece, desde luego, un atractivo objeto, a juzgar por el sintagma φοίνικι φαεινόν, aunque la sensible prioridad del color rojo frente a cualquier otro basta ya para calificarlo como φαεινόν. Son regalos de guerreros en ambos contextos: en *Il.* 7.305, Héctor dona una espada tachonada de clavos de plata a Ayante, y éste a aquél otro ζωστήρα ...φοίνικι φαεινόν, clara prueba de que se trata de su frecuente intercambio como presente de guerreros.

Basar la sustitución de πορφύρα por φοῖνιξ en puros condicionamientos métricos ya en Homero no nos convence; es una razón, pero no muy poderosa, ni por supuesto absoluta. Pudo haber utilizado el autor en su lugar el adjetivo πορφύρεος, que sí encaja en el hexámetro, como Teócrito nos demuestra muy bien; es una cuestión de habilidad utilizar ζώστρα por ζωστήρ, un "head band, fillet read, ribbon twined round a garland", según *LSJM*. A pesar de la opción teocritea por ζώστρα, parece claro que se trata de cintas de lana fina; en consecuencia el uso es mucho más general y se concatena con el πορφύρεος para prendas de vestir o telas, general desde el micénico *po-pu-re-ja*, y frecuente con la siguiente lista lexical: ῥήγος, ἄκρα, δίπλαξ, ἱμάτιον, πέπλος, πτύξ, στόλη, φᾶρος, χιτῶν, χλαίνη o χλαμός.

Si el precedente inmediato, en consecuencia, parecen ser los ejemplos con ζωστήρ, la valoración de este ζώστρα ha de ser distinta, ya que se trata de un tejido de lana con tinte de auténtica púrpura, muy de acuerdo con lo ostentoso, como todas las demás prendas enumeradas. El ζωστήρ homérico, cinturón o bien remate de los bordes de armamento, está ya muy lejos de este *Id.* 2.

3) COMENTARIO Y CONCLUSIONES

Desde el ángulo objetivo del color hallamos una tela de lana fina (ni algodón ni seda son conocidos aún), con un primoroso te-

ñido como es la púrpura, muy distinto de cualquier otro rojo o posible imitación. Resulta evidente, al advertir que la propia protagonista habla de un sencillo copo de lana en el v. 2: *στέφον τὴν καλέβαν φοινικέω οἶδς ἄωτῳ*. En el capítulo a **ΦΟΙΝ**- (p.119-127) demostramos que se refiere a un simple tinte rojo, dado el proverbial color blanco de la lana de oveja; hablar aquí de púrpura, como hacen algunos traductores, es exagerado; supone un anacronismo: remontarse a una confusión *πορφύρα/φοῖνιξ*, dudosa en Homero, cuando el dato es helenístico y la sanción cromática del epíteto son ya indudables. Verter *φοινικέω...ἄωτῳ* por "purpúreo vellón" es erróneo. Por lo demás, *ἄωτος* es un término homérico sí, pero nunca cromatizado por él; en cuanto a *φοῖνιξ* para telas, tan sólo lo hallamos en tres casos con *χλαῖνα* (*Od.* 11.500; *Il.* 10.133); el resto de la lexicalización para telas o tipos de vestidos está calificado con *πορφύρεος*, ya desde Homero. El tinte *φοῖνιξ* indudablemente es más utilitario, menos vistoso y, por ende, menos ostentoso que el de *πορφύρα*. La tarea de hilado es antiquísima en Grecia; es de esperar que toda ama de casa tuviera en su hogar vedijas, vello- nes, madejas de lana roja (color por excelencia atractivo) para la fabricación de enseres, prendas de uso doméstico diario. Este me- chón de roja lana sobre el vaso o taza para una ceremonia mágica nos parece muy diferente de aquél que una princesa como Nausica envuelve en su rueca, en *Od.* 6.53: *ἤλακάτα στρωφῶσ' ἄλιπόρφυρα*. De él A. KOBER comenta: "Wool seems to have been dyed before weaving, probable to make the dye faster" (cf. o.c., p.89). Se respira siem- pre esa sensación de lujo en *πορφυρ*-, lejos del utilitarismo de *φοινικ*-. Piénsese al respecto, en concatenación con el ejemplo an- terior y la corte de Alcínoo, en el de *Od.* 8.373, donde los hábi- les danzarines Halio y Laodamante divierten a la concurrencia. El objeto es una atractiva pelota de color púrpura (*σφαῖραν καλὴν .../ πορφυρέην*), hecha por el habilidoso Pólibo; Anacreonte (*fr.* 5.D) recoge el cliché, en una imagen muy distinta, pero con la constante de la vistosidad (*σφαῖρῃ δηῦτέ με πορφυρέην*), aunque al- gunos se sigan empecinando en el círculo del acromatismo.⁴³

Lo fácil al comentar a Teócrito es considerar ambos ejemplos en el mismo *Idilio* como la típica *aemulatio cum variatione*, genuina técnica poética de los helenistas: el poeta tomaría ambos

de *Od.* 1.443, sin color allí, pero dotándolo de cromatismo e instalándolo en una escena de magia homeopática en concatenación, además, con un tema erótico, vena central en su poesía; el resultado distinto.⁴⁴ En cuanto al segundo (*ζώστραισι πορφυρέαισι*) supondría una rémora del también homérico *ζωστήρα φοίνικι φαινόν*, con la simple sustitución de *φοίνικι* por *πορφυρέαισι*, y de nuevo enmarcándolo en una escena que despliega tanto estética como erotismo, sobre unos puntales simbólicos muy claros: álamo blanco = atletismo, color púrpura = sentido apotropaico, amén de la misma vistosidad cromática. La *variatio* estilística explicaría por qué la primera de estas lanas es *φοῖνιξ*, frente a la de las cintas purpúreas de Delfis.

Opinión ésta muy fácil; más lógico es el pensar que Simeta, como mujer que es, distingue muy bien los colores y, por ello, el primero es un genérico rojo frente a un vistoso púrpura del segundo que, por su referencia a algo fuera de lo doméstico, a lo ritual y festivo, se presta a la inmediata admiración. En otras palabras, parece evidente que nos hallamos ante un auténtico púrpura en su justa y más genuína parcela, los tejidos. Pensando en el flagrante narcisismo y poca entereza de Delfis, el argumento cobra mayor fuerza.

Teócrito distinguía ambos colores y matices, conclusión que se corrobora también tras un análisis de la estructura cromática de este *Idilio* 2, de aspecto cálido a base de dos tonos fundamentales: rubio y rojos diversos. Los verdes, azules y grises están ausentes; el rojo está graduado a la perfección por tonos, huella indudable de que el poeta, a través de su protagonista, distinguía los numerosos matices del rojo: a) el mechón de lana en el v. 2, *φοινικέῳ*; b) en v.13 y 55, con la referencia a la sangre mediante la fórmula homérica *μέλαν αἶμα*, en lugar de *πορφύρεον αἶμα*, que también es épica⁴⁵, y c) en v.148, con un suave rosado para Aurora, *Ἄω τὰν ῥοδόεσσαν* (*codd.* *ῥοδόπαχυν*). Al lado de estas tonalidades rojizas se encuentra el cálido amarillo-rubio, también representado tres veces: a) v.16, *ξανθᾶς Περιμήδας*; b) en v.77-78, la barba de los jóvenes Delfis y Eudámipo y sus comparación con la flor de oro: *ξανθοτέρα ἐλιχρύσοιο γενειάς*, y c) el color tapso para el trueque del cutis de Simeta, v. 88: *καί μεν χρῶς ὁμοῖος ἐγί-*

νετο θάψω.

La frecuencia de colores estridentes (todos a excepción del de Aurora) lo impregna todo con su atmósfera que ha escapado a ojos de GOW, aunque no a los de L.H.GOLD.⁴⁶ Estamos ante un sofisticado uso del color, que guarda una relación evidente con el tema de fondo e idea central del poema: fuego, pasión, turbación y nerviosismo condicionan el uso de esta coloración fuerte y estridente y que se verá en ulteriores comentarios a los demás términos cromáticos de este poema.⁴⁷ Guarda una flagrante relación también con el movimiento contrastivo que la crítica advierte en numerosos estudios.⁴⁸ Dentro de ese contraste general, la protagonista, Simeta, se traslada de la noche al día, originando una segunda dualidad de contrastes a escala estética, tal y como es el presente ej. que estamos comentando λεύκαν / πορφυρέαισι. A lo pasional y estridente se acerca el análisis que efectuamos de φοιν- y φοινικ-, por su relación con αἶμα, φόνος, Ἀΐδης, frente a otros rojos indicadores de un amor y erotismo más suaves: ἐρυθρός, οἰνωπός, ῥοδο-, μαλοπάρανος.⁴⁹

En πορφύρεος se advierte una directriz diferente: el aire que circunda a este epíteto en los *Idilios* es lujoso ya desde este mismo ejemplo: lujo, suntuosidad ciudadana, presunción fantasiosa a plena luz del día para que todos lo adviertan. Sólo así se explica por qué el poeta ha elegido πορφύρεος para este rojo, y no para los demás que pululan en la composición (ἄωτος, αἶμα, Ἀῶς); es la sanción de lo externo y plástico a través de dos términos de color en contraste (λευκός / πορφύρεος) y que evitan la clásica y prosaica contraposición polar λευκός / μέλας, nunca aceptada por el poeta. Y, si hablamos desde este momento de pura estética, se debe a dos razones fundamentales que desde aquí adelantamos:

a) Porque todo el largo capítulo de λευκός está basado en una definición del epíteto como portador siempre de un elemento καλός; todo lo λευκόν es καλόν en los versos de Teócrito.⁵⁰

b) Porque nuestro segundo postulado advierte en la asociación de λευκός con el rojo una imagen contrastiva y atrayente; supone la creación de un estereotipo, un acusado sello estilístico que se patentiza abiertamente ya en este segundo poema del autor; aflora en el resto de la ejemplificación del radical πορφυρ- y en todo

color rojo en general (a excepción de φοῖνιξ, cuya relación con φόνος y αἷμα plantea reacciones muy diferentes).⁵¹

Por todos estos motivos Teócrito opta para telas y vestidos por la primacía de un rojo concreto, dada su atracción ante ojos sobre todo femeninos, siempre más precisos en la captación del cromatismo. Observamos casualmente que la combinación de ambos colores y su distinción aparecían ya en las textos micénicos *re-u-ka* y *pu-pu-re-ja* con una lexicalización similar, *pa-we-a*. Muy lejos nos hallamos del pretendido "movimiento interno", del que una vez tras otra se habla para el adjetivo y verbo; aunque Delfis al caminar desplaza cintas y ramas en móvil circuito, Teócrito no ha buscado aquí tal sensación con ese término de color, sino el color mismo. Dos simples pinceladas le han sido suficientes para la unión de una bella imagen con el pasado y lo simbólico: Heracles y su leyenda (λεῦκον) y el sentido apotropaico del rojo, con sus aspectos de *philaktérion* y *alexikakon*. Lo importante es que ambos colores crean una imagen de exquisita sensibilidad. La distancia de este sintagma πορφυρέαισι περὶ ζώστραισιν con respecto al homérico ζωστήρα φοίνικι φαινόν, o al pindárico φοινικόκροκον ζώναν, es evidente. Nos recuerda una vez más cómo seleccionan los poetas helenísticos su vocabulario e imágenes con respecto al pasado.

B) πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω (ID. 15. 125)

En las fiestas de Adonis la γυνὴ ᾠοιδὸς alaba el despliegue "soft" y lujoso de su ritual hierogámico; destaca el rojo-púrpura de los tapetes o colchas, sobre las que descansa la pareja Afrodita/Adonis, en medio de un cromatismo cálido y amplio.

1) TRADUCCIONES

Al tratarse de telas, lujosas con toda evidencia, generalmente los editores vierten desde RUMPEL⁵² por un auténtico color púrpura, a excepción de GOW: "crimson coverlets"; EDMONDS se ha olvidado de cromatizarlos: "and the coverlets spread"; '*purpurea stragula*' (C.AMEIS); "des couvertures de pourpre" (LEGRAND); "Purpurn über dem Lager die Decken" (BECKBY); "Ruhebett purpurne Decken" (FRITZ); "purpurei tapetti" (V.PISANI); "tapices purpúreos" (FER-

NÁNDEZ-GALIANO); "colchas purpúreas" (BRÍOSO); "cobertores de púrpura" (TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); "purpúreas colchas" (A.GONZÁLEZ LASO).

2) PRECEDENTES Y COMENTARIOS

Son muchos y variados; se orientan hacia el uso atestiguado en Homero para telas: *Od.* 20.150 ss., ἔν τε θρόνοις εὐποιήτοισι βάλλετε πορφυρέους (=órdenes de Euriclea); en *Il.* 9.200, Aquiles y Patroclo se sientan en tapices de púrpura: εἶσεν δ' ἔν κλισμοῖσι τάπησί τε πορφυρέοισιν. De nuevo aparecen τάπητες en *Il.* 16.223-24, entre otras telas sin cromatizar: ἐϋ πλήσασα χιτῶνων / χλαινάων τ' ἀνεμοσκεπέων οὐλῶν τε ταπήτων; se refiere a la tienda de Aquiles, bien aderezada por Tetis, en la que no falta la copa de vino rojo oscuro (αἶθροπα οἶνον); el rojo de las telas se desplaza a οἶνος. Baquilides (*fr.* 21.2) despliega una combinación de colores, e incluso de símbolos (e.g. Μοῦσά τε γλυκεῖα), muy similar a la que Teócrito efectúa: οὐ βοῶν πάρεστι σώματ' οὔτε χρυσός, / οὔτε πορφύρεοι τάπητες, / ἀλλὰ θυμὸς εὐμενῆς / Μοῦσά τε γλυκεῖα καὶ Βοιωτοῖσιν / ἐν σκύφοισι οἶνος ἡδύς. Hay que advertir la afición por este epíteto en este poeta lírico, asociándolo a colores como el oro, el blanco, o a los propios materiales; en su canción a Alejandro, hijo de Amintas, v.13-16,, se rastrean esos precedentes teocriteos: χρυσῶ δ' ἐλέφαντί τε μαρμαίρουσιν οἴκοι / πυροφόροι δὲ κατ' αἰγλάεντα πόντον / νᾶες ἄγουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον / πλοῦτον.

Púrpura y oro es una amalgama cromática muy del gusto de este poeta, según se ve de nuevo en *fr.* 5.1 D: σφαίρη με πορφυρέη βάλλων χρυσοκόμης Ἴερως, imagen ampliada de *Od.* 8.372-3, σφαίρην καλὴν μετὰ χερσὶν ἔλοντο πορφυρέην. Nuevos ecos de ella se detectan en *AP* 6.250: también en *Anacreont.* 35.2:

El precedente del sintagma teocriteo πορφύρεοι τάπητες puede, en consecuencia, ser épico o lírico, más bien lo segundo, dado el carácter festivo del mismo. Es más estrecha una relación con Baquilides, puesto que se habla de inspiración poética en Μοῦσα γλυκεῖα ; pero lo importante es la idea a que va unido siempre πορφύρεος; es el lujo, lo refinado, cierto sabor oriental, gusto por lo externo, lo presuntuoso (constantes que se dan en el caso de Delfis) están también en el poeta lírico en parte, pero mucho

más acrecentadas ahora en el caso de los tapetes de palacio. Aunque GOW en su edición (II, p.298-9) extiende una larga y erudita nota sobre los v.123-30, es muy poca la atención prestada al color blanco del marfil y púrpura de los tapetes.⁵³ No ha sabido ver lo que se esconde tras la dualidad cromática; el interés se encamina en otra dirección, que apunta más allá del gusto por la minuciosa descripción de unos κλίνας lujosamente decoradas.

En primer lugar la imagen que Teócrito ofrece es más rica en matices de color que las de sus predecesores; el orientalismo se acentúa por el excesivo lujo "soft", rayano en lo ultrarefinado, en los dos mismos versos que contienen el epíteto, 122-23: ὦ ἔβενος, ὦ χρυσὸς, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος / αἶετὸ οἶνοχόον Κρονίδα Διὸ παῖδα φέροντε πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω. Y ello sin contar la descripción de objetos de oro, plata y alabastro delas ofrendas. La gama de color es amplia: negro/dorado/blanco/ púrpura; falta para una completa tonalidad el verde (citado ya en v.119, χλωραὶ σκιάδες); y un frío κυάνεος para cerrarla del todo. En este despliegue de color se acusan varias tendencias muy del gusto y estilo del poeta helenístico:

a) Huída de la expresión polar μέλας / λευκός, sustituida aquí por la más fina y matizada ἔβενος / λευκῶ ἐλέφαντος.

b) Asociación de ambos colores -púrpura y vino- para una mejor definición de cada cual; idéntica técnica, aunque por más amplios motivos advertimos en la siguiente aparición del radical πορφυρ- (Id.5.125, οἶνῳ πορφύροισ); en el ejemplo que ahora comentamos el rojo se connota en primer término mediante οἶνοχόον ...παῖδα, con la subsiguiente denotación en πορφύρεοι τάπητες.

c) Evidencia del estereotipo rojo / blanco, muy frecuente en el autor, concatenado siempre a una imagen plástica y bella, siempre presente en todas las apariciones de πορφυρ-.

Este proceso puede obedecer al uso del contraste como técnica, como recurso estilístico; pero lo cierto es que con πορφύρεος lo hallamos fuera de la poesía, ya en el micénico *re-u-ka* / *po-pu-re-ja*. No obstante, dada su frecuencia con los demás radicales cromáticos (ἐρυθ-, φοινικ-, ῥοδο-, etc.,) + λευκός, a nuestro juicio se trata del modelo de color por excelencia en el poeta helenístico; tanto, como para convertirse en un verdadero "narrative

pattern". En el cap. a **ΛΕΥΚΟΣ** y a los colores del rojo, haremos continuas llamadas y aclaraciones a dicho proceder.

En el caso que nos ocupa, **πορφύρεος** denota abiertamente color en virtud de esa poderosa razón: su contraste con el blanco marfil; en el segundo, además de *chrōma*, se desgaja una simbología muy diferente a la advertida en el caso de **λεύκαν** para la corona de Delfis. Es la poesía misma y sus ambiguos poderes lo que se baraja, esencia propia de la canción de esta **ᾠοῖδὸς γυνή** que la entona. Algo de eso parece brotar ya en los precedentes citados. Porque, al lado de los **πορφύρεοι τάπητες** del **χρυσός**, que en Baquílides se niegan (**οὐ πάρεστιν**), están la **Μοῦσα γλυκεῖα** y el **οἶνος ἡδύς**, envasado en **Βοιωτίοισιν / σκύφοισιν** (recuérdese el **οἶνοχόον παῖδα**, en el *Id.*15, alusión clara a lo simposiaco y festivo.

Por otra parte, siempre que Teócrito menciona el término **ἔλεφας**, cromatizado o no, sybyace una alusión velada a la poesía misma como símbolo, o bien a la adivinación, con la que guarda no poca relación en la antigua Grecia.⁵⁴ En medio de tal directriz y sentido, el precedente claro de esta escena parece ser el de Píndaro y su *Nemea* 7.78; porque el poeta nos transmite el fulgor de la propia poesía a través de una imagen colorista: **Μοῖσά τοι / κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἅμα / καὶ λείριον ἄνθεμον ποντιᾶς ὑφελοῖσ' ἑέρσας**. Para G.NORWOOD (*Pindar*, Berkeley-Los Ángeles, 1956, p.107-10) estos materiales sensibles son simbólicos. Un destacado trabajo de J.LASSO DE LA VEGA los aclara así: "Pues el oro significa la luminación poética; el marfil, los poderes ambiguos de la poesía (por la puerta de marfil entran, según Homero, los sueños falsos) y el coral, o sea, las flores (pues los griegos creían que el coral era una planta), la belleza de la poesía."⁵⁵ Lo que sí es cierto es que el coral es de un atractivo rojo, color denotado en el ritual de Adonis en este *Id.*15: el propio dios tiene **περὶ χεῖλεα πυρρά**, y es **ῥοδόπαχυς**, en v.130 y 128 respectivamente.⁵⁶

El anterior análisis muestra que Teócrito no sólo se ha esforzado en transmitirnos una imagen colorista puertas adentro del palacio ptolomaico, sino que trasciende al exterior en un ambiente del todo festivo: ébano (negro), oro (rubio), marfil (blanco), son los materiales con los que la coroplastia helenística ha elaborado

con primor la figuración ritual. El ébano es una madera que por sí misma define al artesano fino, al auténtico ebanista.

Una delicada atmósfera "soft" invade los cien versos finales del poema; porque lo que en el interior de palacio acaece es una mujer quien lo describe; fuera son dos, Gorgo y Praxínoa. Ante estas dos circunstancias, todo se carga de feminismo y solicitud femenina.⁵⁷ Y dentro de ese ambiente las telas pululan una y otra vez: v.6, παντῶ χλαμυδηφόροι ἄνδρες; v.31, χιτῶνιον; v. 34-36, las modas y los precios: Πραξινόα, μάλα τοι τὸ καταπτυχὲς ἔμπερόναμα / τοῦτο πρέπει·λέγε μοι, πόσσω κατέβα τοι ἄφ' ἰστῶ; ΓΟ. Πραξινόα, μὴ μνάμης, Γοργοῦ· πλέον ἄργυρίῳ καθαρῶ μνᾶν.

Ambas protagonistas son dos damas burguesas, de vida desahogada, que se encaminan al palacio para contemplar el χρῆμα καλόν que la reina Arsínoe prepara. Esa clase social ha estado siempre preocupada por lo externo y la moda en sobremanera; esta circunstancia obliga a una justa valoración de los colores. Las clases populares -dice J.ANDRÉ⁵⁸ acusan una inferioridad en la percepción de los colores, por la monotonía, tal vez, de su vestimenta, o bien por mera indiferencia. La percepción del color depende mucho de factores tanto psicológicos como sociales. Lo cierto es que si ambas mujeres hablan ya en plena calle de prendas y vestidos, los comentarios son mucho más concretos al entrar en palacio; así, en v. 78-79, Gorgo celebra la finura y preciosismo de las telas (τὰ ποικίλα..., λεπτὰ καὶ ὥς χαρίεντα); lo mismo hace Praxínoa en su alabanza de la figura de Adonis (πρᾶτον ἵουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων). En ποκίλα se connota abigarrado color; la mujer cantora entona su loa a continuación, enfatizando colores (πορφύρεοι τάπητες y περὶ χεῖλεα πυρρά), en la deidad y en otros muchos detalles. Como mujer, nada escapa ante sus ojos a la hora de calificar con precisión esa apretada enumeración "soft".⁵⁹ Gorgo ha advertido la destreza de palabra de aquella, en v.97-98: πολυῖδρις αἰιδός / ἅτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε. La precisión, tanto en el color de los objetos como en otras cualidades es certera; pero nótese que, al combinar el primero con lo "soft", siempre sitúa aquél en posición inicial del verso, la típica posición de "vedette" para el realce de una cualidad:

- 1) χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ ἀνήθω (v.119).

2) πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω (v.125).

El *chrōma* aflora cada dos o tres versos, pero todo él concentrado en la presente canción de cuarenta versos; (el poema consta de 149 en total): v.116, λευκῶ μαλεύρῳ; v.120, χλωραὶ δὲ σκιάδες; v.123, ὧ ἔβενος, ὧ χρυσός, ὧ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος; v.125, πορφύρεοι δὲ τάπητες; v.128, ὁ ῥοδόπαχυς Ἰδωνις; v.130, περὶ χεῖλεα πυρρά. La reiteración del rojo se sitúa en forma de "clímax", tres veces consecutivas; πορφύρεος es el primero, en posición enfática. En fin, suponemos que esta mujer, tan refinada como para que la reina Arsínoe la haya elegido para una fiesta tan destacada, conoce mejor que nadie la púrpura, al detallar sus cualidades tanto cromáticas como táctiles.

Por toda esa larga enumeración de datos y detalles es evidente que nos hallamos muy lejos de un πορφύρεος acromático, móvil, mutable; no nos parece acertada la última interpretación de A. PEROTTI como "mobile in quanto ricamati, elaborati con trapunture e disegni variegati" (a.c. p. 106). Ni tampoco la de DEROY, como "la moire avec un éclat changeant". Es un claro color púrpura de lo más genuíno, enfatizado entre otros rojos (ῥοδόπαχυς y πυρρός) no menos importantes para el poeta.

Necesario señalar igualmente la cuidada selección de calificativos acromáticos y su descriptiva variedad; entre ellos, μαλακός, γλυκερός y ὑγρός, muy utilizados por el autor para la esfera natural en *Idilios* pastoriles, pero que, aglomerados aquí, tiñen el escenario de un aire sensual, feminil y voluptuoso al propio tiempo; μαλακός está repetido nada menos que cuatro veces; similar es ἀπαλός.⁶⁰

Orientalismo, erotismo suave, mezclados a la par con una naturaleza también suave en adornos vegetales, conjugan el tono armónico general de la escena, rodeados de una aureola sensorial y voluptuosa. Todos los epítetos (μαλακός, μαλακαίπους, ἀπαλός, γλυκερός) son "naturales", a pesar de que el poeta los concentre en un motivo de ciudad y puertas adentro de palacio; en la procesión final hacia el mar se atisba un escape hacia la auténtica naturaleza, lo verdaderamente ἀληθές y auténtico en sus mejores poemas.⁶¹

Por último, ciñéndonos al estricto cromatismo, la reiteración del rojo se combina con el blanco, también reiterado (cf. λευκῶ,

para el marfil y harina, en v.123 y 126), originando la consabida imagen de color; lo mismo hacía retrospectivamente Simeta en el *Id.* 2, con las cintas de púrpura y el álamo blanco; la diferencia ahora estriba en el tono general mucho más festivo y deslumbrante que allí, precisamente por la abundancia de colores.

Prueba de que esta canción supone una plétora del color rojo, lo demuestra Bión, quien, en su lamento por Adonis (1.70-85), nos parece haber realizado una réplica del pasaje teocriteo; porque no sólo Cipris duerme πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι, cuando debiera vestirse de luto como κυανοστόλα (v.3-4): en medio de una atmósfera de ἄβροσύνη, de púrpura se vuelven los senos de la diosa, antes de nieve (v.26, μαζοὶ / χιόνεοι τὸ πάροιθεν Ἀδώνιδι πορφύροντο), dato que demuestra un cromatismo indudable en el Helenismo para el propio verbo incluso; Adonis es καλός, pese a estar muerto, y se reclina μαλακοῖς ἐνὶ φάρεσιν (v.72), que en el v.79 se cromatizan (κέκλιται ἄβρὸς Ἀδωνις ἐν εἵμασιν πορφυρέοισιν). En el recital de enseres y figuras se hallan también los Ἔρωτες, Χάριτες y Μοῖραι (v.80, 87, 91 y 94). Orientalismo respiran las denominaciones de Afrodita como Κύπρις y Κυθήρεια; también los productos como flores y guirnaldas con ungüentos de Siria, en v.76 y 78.⁶²

Como en el anterior ejemplo, muy lejos nos hallamos de Homero y del posible acromatismo, tan exagerado; la confrontación del adjetivo πορφύρεος con λευκός -ya existente en los documentos micénicos- le confieren un valor cromático flagrante. Ahora lo hallamos unido a lo festivo, la ciudad, lo ostentoso, circunstancias que lo distancian de φοῖνιξ, con el que a menudo se le suele confundir en Homero. Es un error; no hay tal ecuación.

C) Ἰμέρα ἀνθ' ὕδατος ῥείτω γάλα, καὶ τὸ δὲ, Κρᾶθι, οἶνω πορφύροις
(Id. 5. 124-125)

A punto de lograr la victoria en el *agón* bucólico, Comatas reclama la exuberante belleza del paisaje mediante la figura del *adýnaton*: que el Hímera fluya leche y no agua, y el Cratis rebose púrpura por la transformación de sus aguas en vino.

1) TRADUCCIONES

Sancionan color de una manera rotunda en una repetida asociación púrpura-vino (=color rojo). '*Colore rubro nigresco*', '*rubesco*', insistiendo en un *chrōma* oscuro (RUMPEL); "redde[n] with wine" (GOW); "may it rum red with wine" (EDMONDS); "Toi, Crathis, coule en vin pourpre" (LEGRAND); "verfärbe dich zum Purpur des Weins" (BECKBY); "Purpurn färben won Wein" (FRITZ); "rosseggia in vino" (V. PISANI); "toma el color del vino" (BRIOSO); "con vino enrojecas"; (F.GALIANO); "enrojecete de vino" (G^a.TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); "que enrojecas con vino" (A.G.LASO). Sólo K. AMEIS decolora el sintagma: '*vino abundanter fluas*'.

2) PRECEDENTES, ANÁLISIS Y COMENTARIOS

Pese a las dudas de algunos especialistas en cromatismo, un color sin rodeos emerge claramente del ejemplo, como intentamos demostrar.

Ya el *schol.* al pasaje así lo veía, muchos siglos antes que los traductores: ὑπὸ οἴνου εἶθε πορφυροῦς εἶης, τούτέστιν ὑπὸ οἴνῳ μεταβληθείης, igualando los colores οἶνο-/ πορφυρ-. Parece que es lo correcto; porque en Teócrito acabamos de ver huellas numerosas de tal equiparación (cf. *Id.*15, πορφύρεοι τάπητες y el sintagma οἶνοχόον παῖδα, rodeado, además por los de χεῖλεα πυρρὰ y ῥοδόπαχυν Ἴδωνις, en torno a las dos figuras juveniles de Ganimedes y Adonis: vino-juventud-belleza están concatenados. El color πορφύρεος es, por otra parte, familiar para una denotación del rostro de la efebía y juventud; si el poeta helenístico no lo utiliza a tal fin, sí en cambio se sirve de οἶνωπός (cf. *Id.* 22.34, οἶνωπὸς Πολυδεύκης, de claro influjo dionisiaco, con precedentes concretos en el drama eurípideo de *Ba.*; remitimos al comentario en correspondiente capítulo); tal circunstancia convierte al radical οἶνο- en un equivalente de πορφ-, en dicha parcela lexical al menos. Con el cliché οἶνῳ πορφύροισ se demuestra tal definición de un color por otro en estrecha asociación.

Con todo, no siempre en las traducciones se admite tal adecuación; para algunos lo que existe es una equivalencia ῥεῖτω = πορφύροισ, con el sentido de "fluas", "coules"; así lo es para J. R. VIEILLEFOND, señalando que puede tratarse de un verbo de la misma

naturaleza que ῥεῖτω y traducirse por "toi, Crathis, puisses- tu bouillonner de vin" (cf. a.c., p.405). GOW (o.c.II, p.114), en un intento de síntesis panorámica de los usos del verbo, se inclina por el color: se utiliza para el oscurecimiento del mar en su oleaje (πορφύρη κύματι, *Il*.14.16; πορφύρεον κύμα, *Il*.1.482; *Od*. 2.428, εἶν ἄλὶ πορφυρούση. Y en Apolonio Rodio, 1.935, πορφύρονται διήνυσαν Ἑλλήσποντον; en Arato (*Ph*. 158, y 2295-6). En poesía helenística es normal su empleo cromático; pero Arato y Apolonio Rodio son homerizantes y, por ello, existe la posibilidad de una consideración acromática de πορφύρω. Éstas son, en resumen, las precisiones del editor GOW al respecto.

En Teócrito la realidad es diametralmente opuesta a los dos autores anteriores: no está imbuído por el ζῆλος ὁμηρικός, y en segundo lugar no imita, ni mucho menos, a su rival Apolonio; muy al contrario, procura apartarse todo lo posible tanto del τὸ ποίημα κυκλικόν como del sentido de los términos homéricos, para lograr precisamente efectos nuevos. Puede concluirse de estas premisas que πορφύρω en el autor no tiene semanticamente nada que ver con el uso de Homero o el de Apolonio. Porque los precedentes de este giro teocriteo no son homéricos, por mucho que allí se indague; se piensa en la épica, por ser la que más utiliza el sintagma verbal para agua de mar o ríos; pero la imagen que Teócrito nos describe es nueva; como siempre está transformada. Si se piensa en que el poeta helenístico se ha ido a Homero intencionadamente en busca de esas imágenes acuáticas, cabría imaginar que está amalgamando una doble visión -cromática / acromática- para presentarnos otra nueva y más completa. Puede que recordara ejemplos como el de *Il*.14.16, ὥς δ' ὅτε πορφύρη πέλαγος μέγα κύματι κωφῶ; o el referido al río Escamandrio bajo forma adjetiva, en *Il*.21.326, πορφύρεον δ' ἄρα κύμα διιπετέος ποταμοῖο; pero ninguno de ellos, ni similares, parece ser el precedente real del Hímera y su imagen en *Id*. 5.124-125.

En la poesía griega hasta el año 146 a.C. el tema verbal se utiliza en 19 casos; de ellos Teócrito acota tan sólo uno; y, realizado un minucioso análisis de cada uno de ellos, se observa que en su mayoría no se refieren a agua (de mar, ríos o lagunas), sino que se adecúan a la idea acromática sí, pero referida a la inte-

rioridad del ser humano. Lo que para A. KOBER (o.c., p.99) es "to pouer or to be troubled", consecuencia inmediata de un primigenio sentido del verbo como "to be restless". Trátase de los sentidos de "revolver in mente", "agitar", "estar inquieto o turbado", patentes en la mayoría de los casos; citamos sin texto por evidentes razones de economía: *Il.*21.551; *Od.*4.427, 572 y 10.309. La huella homérica llevaría a Apolonio Rodio a un uso acromático reiterante; en una época en que el verbo se emplea con sentido cromático, la actitud contraria sería una opción meditada, clara rémora del pasado: cf. 1.461; 2.546; 3.23, 396, 456, 1161 y 1406; son sintagmas con κραδίη, θυμός, στήθος, βουλή, y que, como sujetos o complementos, explican o amplían las dos fórmulas más corrientes en los *Poemas Homéricos*: πολλὰ δέ οἱ κραδίη πόρφυρε μένοντι (ο κίοντι), con ampliaciones complementarias diversas.

Además de estos 11 ejemplos con el verbo πορφύρω, acromáticos y en mayoría, existen otros que se usan "of water which is not stormy, but is nevertheless in motion".^{6.3} Es el uso que en Teócrito nos ocupa, referido a agua de mar, ríos o lagos.^{6.4} Lo que ocurre es que los manuales no distinguen usos verbales de adjetivales; desde una ejemplificación con πορφύρω suelen saltar a πορφύρεος, generalizando el acromatismo para ambos. No hay rigor en este sentido; ambas ejemplificaciones nos parecen muy diferentes.

El ejemplo de Teócrito es claramente verbal y se refiere en concreto aguas fluviales, datos a tener muy en cuenta en el rastreo de precedentes; en tal búsqueda sólo hemos encontrado dos ejemplos para ríos o arroyos del radical, pero bajo forma adjetiva y no verbal: *Il.*21.326, para el oleaje del río Escamandrio, πορφύρεον δ' ἄρα κῦμα διιπετέος ποταμοῖο (donde el borbollar, ímpetu o movimiento, parecen estar en διιπετέος, no en πορφύρεον κῦμα precisamente); en Baquílides, 8.29, el río Asopo es de "torbellinos de púrpura" (ἵκετ' Ἄσωπὸν πορφυροδίναν). La etimología misma de Ἄσωπός se refiere a "cenagoso", "lleno de limo", "oscuro", en consecuencia; el movimiento es rastreable, en δίνη, pero no en πορφυρ-; un sentido móvil para ambos elementos es una franca redundancia en un compuesto. Este sondeo corrobora la minuciosa selección del poeta al utilizar πορφύροις, una forma verbal nunca usada para ríos; habitual es el adjetivo, no el verbo.

Por otra parte el término οἶνος, que, bajo forma instrumental, tenemos en Teócrito, nunca viene calificado de πορφύρεος en poesía, aunque sí con otros términos denotadores del rojo: ἐρυθρός, αἶθος o μέλας. Un intento de calificarlo de "púrpura" parece ser el de AP 9. 826.3, ss. (¿Plat.?): ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν / πορφυρέος μέθυος λαρὸν ὕδωρ προχέω. Una glauca parra posee uvas de púrpura en AP 9.249: γλαυκὰν ἀναδενδράδα... / εἰ δέ σε πορφύροντος ἔχει πόθος, ὦ παροδίτα, / βότρυος. Estos ejemplos autorizan en efecto a rotular el vino tinto como πορφύρεος, pero en época tardía; falta tradición poética para su generalización en la poesía anterior.

Parece correcta, no obstante, la definición de un color οἶνο- por un πορφυρ- y viceversa; amén de que a partir de la lírica el segundo radical camina hacia un cromatismo innegable. Un ejemplo curioso y evidente es la sanción del color por parte de ambos para una parcela lexical muy concreta, las mejillas o el rostro. Si en Anacreonte la diosa del amor era πορφυρέη Ἀφροδίτη -giro que ha dado lugar a los más diversos comentarios-⁶⁵, οἶνωπός es el rostro de Polideuces en Teócrito, Id.22.34; Dioniso es οἶνωπας ὅσοις χάριτας Ἀφροδίτας ἔχων en Eurípides, Ba. 235-6, base para suponer que, si la diosa es en poesía πορφυρέη, también podría ser οἶνωπ en virtud de tal equiparación. Los usos del color púrpura para el rostro denotan un cromatismo sin discusión; a menudo se combinan con el color blanco, lo que confirma aún más tal conclusión; e.g. en Bión 2. 19, púrpura / nieve: τόσσον ἄνθος / χιονέαις πόρφυρε παρήσι; o en Q.S. 14.47, para la mejilla roja por el pudor o la vergüenza: αἶδοι πορφύρουσα παρήϊον ἥτε Κύπρις. Tal imagen llega a amplificarse incluso, por un añadido de otros colores; harto frecuente es la combinación con el color rubio, ξανθός, u otros similares: en Delfis se conjugaban λεύκα y πορφύρεος con una barba y, por ende, cabello rubios: ξανθοτέρα ἐλιχρύσοιο γενειάς. Coronas de púrpura sobre rubias cabezas afloran ya en Teognis 827: φορέοντας / ξανθῆσιν τε κόμαις πορφυρέους στεφάνους. Y hasta en la misma prosa la imagen de color se hace familiar en un plano real: Aristot. Col.796 b 13, a propósito de una flor, ταύτης (sc. τῆς μηλέας) τὸ μὲν ἄνθος ἐστὶ λευκὸν ἐπιπορφυρίζων, ὁ δὲ καρπός ξανθός.

El pretendido acromatismo original y homérico se ha llevado

demasiado lejos, con la generalización al verbo y adjetivo, que a partir de cierto momento cronológico -quizá no haya existido nunca tal generalización- es inadmisibile; ese momento acaece ya muy pronto, según vemos; se acrecienta en los períodos literarios subsiguientes y culmina en la época helenística con toda seguridad.⁶⁶ En cuanto a los precedentes de οἶνῳ πορφύροις, no existen con esa dualidad cromática en la que un color define al otro; existe, eso sí, un consecuente de tal técnica, el de Nonno (D. 45.308) οἶνῳ πορφύρετο πέτρῃ, donde no puede de ninguna manera advertirse movimiento en el verbo, sino claro color.

Ningún editor ha dado con el manantial verdadero de esta escena para ambos riachuelos sicilianos; procede de Eurípides (Ba.142-3), y lo que allí es milagro aquí es ἄδύνατα. La naturaleza se transforma por la fuerza del rito dionisiaco y fluye leche, vino y miel: ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον ῥεῖ δ'οἶνῳ, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν / νέκταρ. Se reitera por segunda vez el tema (en v.707-10), en relato ahora del mensajero que no del coro: καὶ τῇδε κρήνην ἔξανηκ'οἶνον θεὸς / ὅσσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν, / ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθῶνα / γάλακτος ἑσμούςς εἶχον.

Evidentemente la imagen que nos transmite Teócrito arranca del primero de estos textos; está en imperativo (ῥεῖτω) en su primera parte; y en optativo de deseo en la segunda (πορφύροις), por su forma de *adýnata*. En Eurípides el milagro es realidad; lo cuenta el mensajero retrospectivamente, en indicativo de pasado bajo un aspecto durativo; πορφύροις es en Teócrito un optativo lógico por *variatio*, si se tiene en cuenta ῥεῖτω y los demás imperativos que subsiguen al contestar Lacón en v.126-27: ῥεῖτω χά Συβαρίτις ἐμὴν μέλι, καὶ τὸ πότορθρον / ἃ παῖς ἀνθ' ὕδατος τᾷ κάλπιδι κηρία βάψαι. No creemos que πορφύροις haya de entenderse como sinónimo de ῥεῖτω, como VIEILLEFOND sospecha; sólo si se trata de una *variatio* por evitar el imperativo que, por cierto, vuelve a repetirse en los versos ss. en boca de Lacón (= ῥεῖτω y βάψαι); la semántica de πορφύρω es más rica que la de ῥέω, y estamos seguros de que, si de un simple sinónimo se tratara, se habría elegido un verbo mucho menos conflictivo que el defectivo πορφύροις. El sintagma οἶνῳ + πορφύρω se repite en el texto ya citado de Nonno (οἶνῳ πορφύρετο πέτρα) y es imposible negar el color; "the idea of

motion" es absurda aquí y la sintaxis idéntica también, con una diferencia lexical notable: aguas/roca. Ambas parcelas pueden tenerse de /con vino. Y si Apolonio Rodio lo decoloraba, llevándolo desde esa parcela a otras más lejanas, mayor argumento para que Teócrito haga lo contrario; se aparta tanto de él como del propio Homero; el instrumental οἶνῳ, por todo ello, es la confirmación clara de un cromatismo sin rodeos en πορφύροις; es la denotación concreta del color del segundo. El efecto es triple: inspirándose en Eurípides utiliza un verbo homérico -que Apolonio imita-, pero separándose a la vez de esos tres poetas:

1) Lo que en *Bacantes* era una realidad, producto del milagro, ahora es un deseo de imposible realización, es *adýnaton*.

2) Lo que en Homero y Apolonio es acromático estalla ahora en una asociación de color a base de dos radicales οἶνο- y πορφυρ-.⁶⁷

3) Existen a la par ecos báquicos en el primero de los radicales; Dioniso porta οἶνωπας χάριτας en sus mejillas, posible conexión formal con la uva y su color, con la bebida sagrada en su ritual.

4) Pero igualmente emergen ecos homéricos en la asociación agua-vino, puesto que al mar se le define con la frecuente fórmula ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ.

Lógico es que al final de todo este entramado de ideas, cambios y mezclas se apunte a Homero como piedra de toque del uso verbal en πορφ- para agua de mar; lo sospecha ya A. TURRIONI, único trabajo que parece dar importancia al color al referir esta escena: "L'immagine, lieta e coloristica, è assente nel passo omerico da cui probabilmente Teocrito a desunto il verbo: il soggetto di πορφύρη in Ε 16 è πέλαγος μέγα, e vi si parla di un mare in tempesta che freme. Teocrito ha ripreso il termine omerico ma lo ha rivolto a una situazione nuova, in un significato alquanto diverso, in cui spicca il colore della porpora".⁶⁸ Único comentario cromático, importante por enmarcarse además dentro de su tesis general: Teócrito imita a Homero en los *Idilios* dóricos, pero, gracias a esa imitación, el término πορφύροις "viene messo in una luce particolare"; esa especial luz es el color, con lo que el siracusano difiere tanto de Homero como de su coetáneo y rival Apolonio.

No obstante esta precisión de TURRIONI es un simple dato de

vocabulario; porque la inspiración escénica a niveles profundos está en Eurípides, autor que no utiliza el verbo para esa parcela de las aguas, aunque sí el adjetivo πορφύρεος o πορφυροειδής.⁶⁹

Dadas las circunstancias de esa inspiración, hay que puntualizar otras conclusiones que luego aclararemos. Por ahora basta con decir que Teócrito no está pensando en un mar homérico que πορφύρει, ni tampoco en el río Escamandrio, πορφύρεος en sus ondas. No apreciamos en el sintagma οἶνῳ πορφύροισι el famoso "movimiento interno", ni tampoco el borbollar de un torrente; ni siquiera la imagen del vino que hierve al fermentar. Tal aspecto es secundario aquí; porque, si el poeta hubiera contemplado lo móvil, como aspecto semántico esencial, nos parece lógico que lo hubiera utilizado para el mar, al menos en algún caso, lo cual nunca acaece.⁷⁰ Por otro lado, la intranquilidad que Homero transmite con πορφύρω y sus imágenes marinas, enmarcadas en un contexto bélico o peligroso, no cuadra nada bien con la ἀσυχία a pleno campo, señalada como una de las venas centrales del bucolismo muy tempranamente por C.GALLAVOTTI.⁷¹ El mar en peligro es una imagen *non grata* al poeta siciliano.⁷²

La razón para ver el sintagma desde posiciones distintas a la épica obedece a la misma causa por la cual Teócrito rechaza muchos epítetos homéricos para el mar: e.g., οἰνωπός y αἶθος. La originalidad del poeta en este caso radica en una tarea de *pónos*, de búsqueda laboriosa de motivos y temas, combinada con una fuerte selección de vocabulario; en el proceso suenan ecos de autores y géneros diversos, pero originantes de algo nuevo por la mezcla de factores varios. Todo eso nos sugiere οἶνῳ πορφύροισι, eco lejano del uso de ambos radicales para mar en Homero (cf. ἐνὶ οἶνονι πόντῳ / ἄλα πορφυρέην o κῦμα...πορφύρεον), acercados ahora a un arroyo como el Cratis, en una escena inspirada por su contenido último en los citados versos de Eurípides; nos hallamos ante los típicos procesos de elaboración poética, corrientes en el Helenismo: "mélange", "Mischung", "Mischung der Gattungen", "generi contaminati", "poesía como juego", rótulos que la crítica europea estila y que desde ahora son de señalar.⁷³

Explicados los precedentes y aclarado el aspecto cromático de esos versos teocriteos, pasamos a otras cuestiones de fondo que

pueden sernos de utilidad para una mejor captación del color mismo. Nos resta conectar nuestro comentario con las posiciones de la crítica en torno a este *Idilio* 5, al objeto de corroborar mejor nuestras conclusiones finales. Porque el cromatismo está enraizado de manera estrecha con los temas de fondo que en el *agón* general, y en esa escena en particular, se barajan.

En primer término la relación de esta imagen con la de *Bacantes*, según hemos advertido; es lógica, por tratarse de un drama en el que el autor ha captado mejor que en el resto de sus versos la naturaleza y el paisaje. Que en tal obra se encierran numerosos elementos bucólicos, comenzamos por aclararlo ya aquí, y lo ampliaremos en ulteriores capítulos.⁷⁴ Quizá más importante que eso es un segundo tema, conectado con el dionisismo, como es el de la fecundidad; unida estrechamente a la liberación, en franca comunicación con la naturaleza y a pleno campo, da lugar a múltiples situaciones detectables en el propio bucolismo.⁷⁵ Lejos de la ciudad, espacio natural del estricto pastoreo, es lógico que desaparezcan la norma y atadura; de eso libres están Lacón y Comatas en este *Idilio* 5, en medio de un clima de prosperidad y presuntuosos de los medios de vida que poseen: buenos animales, buenos pastos, buenos amores. Los vv.124-27 coronan este entorno y son una llamada a la edad de oro misma; de ahí la aparición ahora de lo *adýnaton*. Este conjunto de elementos, en medio de un espacio natural, amalgaman una escena de prosperidad, mitad real mitad soñada, de la que habla en particular el último de los artículos sobre este *Id.5*, obra de G.CRANE: "The wish is not much more far-fetched than the world that they describe. In their songs, they can themselves, as we have seen, host sacrifices to the gods. In the context, their world suddenly appears filled with prosperity".⁷⁶ Esta vitalidad y prosperidad se concreta en las relaciones de ambos personajes (Comatas-Alcippa y Lacón-Eumaras); en la fecundidad de sus animales (v.80-87); en el entorno del paisaje y en los pastos: bellotas manzanas (v.993-95); acebuches, enebros, vides, uvas, higos, cítiso, égilo, melisa y jara. Y una invocación a la prosperidad -entroncando presente con un áureo pasado- suponen también el recuerdo de lugares como el Cratis, Hímera y sobre todo Sibaritis, por la nostalgia inmediata de la deseada ciudad y sus alrededores;

para CRANE, empero, puede tratarse de la fuerte tendencia literaria del helenismo "towards the familiar and the mundane" (ibid. p.121). El artículo de este autor (como casi los de todos) tiende, no obstante, al realismo, pese a los visos paradisiacos de esos últimos datos geográficos. Y más que un intento de crear un mundo idealizado, irreal, (=un paraíso más allá del horizonte, y para siempre, lejos de nuestro alcance) es una pretensión o deseo real: "Theocritus looked to the world around him. His paradise has considerable vitality, and does not require the boundaries of space and times to insulate it from his audience" (ibid. p.121).

Ambivalente es la valoración crítica del agua que lagunas y arroyos contienen aquí. Si Comatas ansía que el Himera y Cratis se truequen en vino, Lacón a porfía desea que la laguna Sibaritis mane miel (v.126); en ésta Comatas bañará sus cabras (v.147); en el v.16 Lacón juraba con arrojarle al Cratis.⁷⁷ A nuestro juicio se aprecian dos símbolos superpuestos: los poderes del agua para otorgar vida, a la par que para suprimirla,⁷⁸ y la purificación o vital regeneración en ese mismo elemento; pero a un tiempo se halla lo *adýnaton* de por medio, concebido también desde diversos ángulos: armonía de los contrarios, *coincidentia oppositorum*, una vuelta ilusoria a la edad de oro, mero elemento folklórico y motivo bucólico corriente, relación estrecha entre lo paradisiaco y el *locus amoenus*, etc.,⁷⁹ . A nuestro modesto entender, las citas de estos lugares y el recuerdo de Síbaris a través del nombre de una simple laguna es un elemento de unión entre dos mundos, real e irreal, y dos tiempos, pasado y presente. Advertimos un típico juego del poeta que trata de prolongar las raíces de la poesía, de su poesía bucólica, hasta donde él lo desea, es decir, muy lejos. Este proceder es un truco empleado a cada paso. Lo mismo que se recuerda el dionisismo, se recuerdan la edad de oro, la casi mítica prosperidad de Síbaris, Crotona o Sicilia con sus respectivos lugares. En esto el poeta no repara y, a menudo, su imaginación vaga vertiginosamente de Occidente a Oriente y viceversa.

Necesario era centrar estos motivos y temas dentro de la opinión de la crítica; ayudan a una visión más ajustada de la disposición cromática en un poema. A la edad de oro, por su propia denominación, hay que recordarla con colores cálidos; y un cálido

recuerdo es lo que nos sugiere también en su semántica el sintagma οἶνω πορφύροις, al igual que los productos que junto a él se aglomeran: vino, leche, miel y panales de abejas, por connotación memoran colores cálidos, atractivos, de ubérrima dulzura.

Aparte de las condiciones anteriores, son de señalar dos argumentos finales en favor de un innegable cromatismo en πορφύροις:

1) La agonal competencia entre Lacón y Comatas ante el juez Morsón en el despliegue estrófico mismo; son constantes las antítesis, frente a otras del adversario; este sistema opositivo se traslada incluso al interior de la estrofa o dicción de cada personaje.⁸⁰ Contrastiva, y antitética a la vez, es la de Comatas en los versos 124-5: Ἰμέρα ἄνθ' ὕδατος ῥείτω γάλα, καὶ τὸ δὲ, Κρᾶθι οἶνω πορφύροις. En la primera parte se connota un color blanco en γάλα, frente a una doble denotación en la segunda. Pese a una traducción de πορφύροις en *fluas*, por necesaria *variatio* para evitar el imperativo ῥείτω, innegable es un color vino en ese fluír; lo que lleva a concluir que πορφυρ- es un equivalente cromático de οἶνο-. El sistema a emplear por Comatas es idéntico al utilizado poco antes, aunque distribuido en ambos personajes: para φάσσαν en Comatas, frente a τὰν οἶν τὰν πέλλαν en Lacón. Y el de éste en los v. 126-27, similar a los que preceden, con la repetición de imperativos y la connotación del color rubio en la mención de la miel y los panales: ῥείτω χά Συβαρίτις ἐμὴν μέλι, καὶ τὸ πότορθρον / ἅ παῖς ἄνθ' ὕδατος τῇ κάλπιδι κηρία βάψαι. La asociación de esta imagen sobre la base temática de la fecundidad es eurípidea, según hemos indicado, y el autor la connota con una triple tricromía y una triple repetición del mismo imperativo y verbo: ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον ῥεῖ δ' οἶνω, / ῥεῖ δὲ μελισσᾶν / νέκταρι, con una equivalencia blanco/rojo/rubio. No parece haber utilizado el autor helenístico πορφύροις por una necesaria *variatio*, puesto que no repara en los v. subsiguientes en emplear imperativos de nuevo (dos con ῥείτω y uno con βάψαι); no se trata de camuflar la fuente de su inspiración, sino de introducir abiertamente el color con el empleo de πορφύροις; ha respetado, además, el instrumental de dicha fuente, οἶνω, aunque invirtiendo el complemento: ῥείτω γάλα / οἶνω πορφύροις, y disponiendo los términos en quiasmo para romper paralelismos. Nuestra apreciación final es que οἶνω πορφύροις parece

una clarísima hendiádis en la que ambos términos se definen mutuamente.

2) Lo que corrobora esa sanción definitiva es la imagen de color contrastiva blanco/rojo, evidente en todos los ejemplos en los que aparece el color πορφυρ-: álamo blanco/cintas de púrpura en Delfis; tapetes purpúreos/blanco marfil (incluso el tema del vino, οἶνοχόον...παῖδα) en las fiestas de Adonis. Aparte del contraste, en las tres escenas hallamos una asociación del color rubio con los dos anteriores: Delfis lo era, al menos su barba (cf. ξανθοτέρ-
ρα ἑλιχρύσοιο γενειάς); también Ganimedes, aunque no esté denotado; lo mismo cabe decir de la miel y los panales, en el *Id.* 5, rubios por connotación. Esta tríada coincide en elementos y disposición con la que Eurípides (leche, vino, miel); Teócrito la ha de repetir muchas veces, hasta el punto de convertirla en su técnica cromática más representativa, según nuestro análisis.⁸¹

Es conveniente hacer aquí unas breves aclaraciones sobre tal técnica cromática. Ya J. ANDRÉ (o.c., p.335-6) observa que los colores predominantes en latín para los temas descriptivos son tres: blanco, rojo y rubio o naranja; el origen de este orden y primacía lo ve en la poesía helenística y su frecuente descripción de la mujer.⁸² Sin duda el libro de K. JAX ha marcado una impronta en este punto: su "blanca-hermosura", en connivencia con tonos rosados, es una muestra bien clara de ello.⁸³ Aunque otros ven símbolos diferentes, no es posible advertir -y menos aún generalizar- en πορφύρεος en asociación con λευκός el simbolismo mortífero de P.L. THOMAS.⁸⁴

A nuestro parecer, la frecuencia de tal combinación se debe a su universalidad; la base es la combinación de color misma, y su constitución: a) el rojo es el *chrōma* más atractivo; b) al enmarcarlo en una base blanca, un fondo que contraste con él, tal sugestión y atracción se acentúa aún más. Reparando en tal hecho, es fácil corroborarlo en las combinaciones, frecuentes en la propia artesanía actual; en la porcelana inglesa, por ejemplo, lo dominante es el rojo, en la alemana el azul, pero en ambos casos el amplio fondo es siempre un blanco. Únanse a estos datos el que la técnica de composición frecuente en Teócrito es el contraste -bien señalado por la citada obra de U. OTT, y hallaremos un puntal más

que sustente la razón de un *cliché* cromático tal.

Hemos visto en el poeta tres casos del radical πορϕ-, dos para telas -dato que recuerda mucho los acentos artesanales antes aludidos-, y uno para agua en una imagen tan fecunda como bella. Los datos revelan en el radical un color rojo que, pese a su corta casuística en el poeta helenístico, está primorosamente labrado; referido a un espectro oscuro, desde luego, quizá tal circunstancia sea la causa de su escasa aparición en los versos del autor. Es un carmín violáceo, y el auténtico violeta ἰο- nunca lo emplea el siracusano; cuando hay referencia a las dos variedades de esta flor, la sanción es con λευκός y μέλας. No se adapta en demasía, por todas estas razones, el color púrpura a la vena central de sus versos, el erotismo; es mucho más frecuente a este propósito el resto de los radicales de la gama rojiza: ἐρυθρ-, ῥοδο-, y, sobre todo, πυρ-. No aceptamos, por ende, la opinión de L.H.GOLD (o.c., p.93-4) en su juicio al último de los ejemplos teocriteos: " A verb like πορϕύροις 'grow red', 'redden', is primarily descriptive...also contribute the more realistic, even coarse tone of Idylls IV and V". Evidentemente, no es el color púrpura el que da esa sensación de rancio realismo en sus versos, sino otros. Tal color recuerda sencillamente las telas, el boato, lo presuntuoso y también la sofisticación del ámbito ciudadano, caracteres muy alejados del realismo campesino por cierto. Una clara prueba de ello es que es la lírica quien más lo utiliza, y que de los 28 ejemplos de Homero nada menos que 22 se refieren a telas. Al intercalarlo Teócrito en su poema más realista y rancio, ha tenido que colocarle al lado un color más natural al objeto de definir el primero: οἶνϕ es un rojo mucho más relativo que πορϕυρ-; cubre una extensa gama tonal, hasta el punto de que el único uso de οἶνωπός para un rostro juvenil, lo que le acerca al rojo suave, rosáceo, que nada tiene que ver con matices azulados.⁸⁵

NOTAS A ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ

1. Es lo sistemático, y la lógica postura de un buen morfológico como P.CHANTRAINE, en *La formation des noms en grec ancien*, París, 1933, p. 53. No todos derivan del sustantivo, según veremos.

2. Véase E.SCHWYZER, *Griechische Grammatik*.I, Munich, 1968, p. 258, 351 y 647.

3. Según WALDE-POKORNY (*Lexicon*, s.v.), el timbre -u- proviene de *bh^orio, como antigua forma de reduplicación vocálica con influjo de la labial inicial.

4. En especial el borbotear, hervir, fermentar, bullir; cf.en latín *fretum*, *fermentum*; a.i. *bhurván* "movimiento inquieto del agua"; los de "relumbrar", a.i. *járbhuriti* ("moverse, agitarse"); el palpar o vacilar de la llama del fuego, el parpadeo: a.isl. *brimi* (*fugo*); la agitación y mezcla, gr. φύρω, πορύω.

5. En *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque*, Heidelberg, 1950, p.806; citamos en lo sucesivo por las siglas DELG.

6. Véase *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*.II, Heidelberg 1970, p. 581-2 (en sucesivas citas lo hacemos por GEW I-III). Son destacables las aclaraciones del tomo III (*Addenda*), p. 72, al incluir datos micénicos (*po-pu-ro* y *po-pu-re-ja*). Una aproximación a πορφύρω la representaría el armenio *prpur*, "espuma", enlazando a su vez con ἄφρός, según opinión de V. PISANI (*Die Sprache* XII, 1966, p. 227).

7. En *Etymologisches Wörterbuch Griechischen*, Munich, 1966, s. v. πορφύρ- (citamos en lo sucesivo por EWG).

8. En el *Reallexikon der Indogermanischen Altertumskunde*, 2.-207, de SCHRADER-NEHRING (= *Reallex*.en postreras alusiones) leemos los datos siguientes: "Para explicar esta raíz se echa mano habitualmente del verbo homófono πορφύρω ("ondear, agitar"), que ya se atestigua en Homero (cf.scr.*járbhuriti*, "agitarse"); pero nadie está convencido de que tal explicación sea segura. Se debe a que, si se considera a los fenicios como los inventores habituales de la púrpura (de ahí ποῦρξις, "púrpura" en Homero) y a que la cochinilla se encontraba sobre todo en Palestina (muy claramente también en Laconia y el Epiro), se intentó buscar en semítico el origen de la palabra griega".

9. "Au reste -prosigue DEROY-, en toute hypothèse, la parfaite similitude de formes serait bien surprenante, si elle n'était due qu'au hasard, sans qu'il y ait eu aucun rapport des sens. Or,

qu'on accepte la nécessité de ce rapport, et l'on ne peut désapprouver ceux qui préfèrent expliquer la bivalence non par un rencontre fortuite, mais par une identité originelle". Son datos de su artículo "À propos du nom de la pourpre. Le vrai sens des adjectifs homériques πορφύρεος et ἀλιπόρφυρος", *EC* 16, 1948, p. 5.

10. En "L'étymologie de la mot pourpre expliqué par les sciences naturelles", *Archives de Zoologie Expérimentale*, 1896, p. 505, se insiste en el reberberante proceso, "parce que la matière fraîche de la pourpre en se changeant très vivement quand les rayons du soleil la frappent (comme M. LACAZE-DUTHIERS l'a si bien dépeint) montre une fluctuation très vive, un changement perpétuel des couleurs, une manière de développement très indecise jusqu'à ce que la couleur soit devenue définitive".

11. Para los centros de producción, procedimientos y usos de la púrpura en general puede verse el largo artículo del *Dictionnaire des Antiquités*, T.IV, p.769-778, de DAREMBERG-SAGLIO. Aunque la preferida procedía de Tiro y Sidón, los centros de elaboración griegos eran muy numerosos, según indica el libro de P.J.FORBES, *Studies in Ancient Technology*, Vol. IV, London, 1964, p. 111-118, así como su complicada elaboración en p. 146 ss. Estaban enclavados sobre todo en la costa jonia; el *NT* cita numerosas ciudades, que, en combinación con industrias de Lidia y Frigia, producían púrpura: Eubea, Quíos, Cos, Tesalónica, Creta, etc.

12. Véase "La visione del colore nella terminologia greca", *RL* 4, 1958, p.110 nota 35. Otros motivos de ausencia de πορφύρα en la épica pudieran ser los que B.MARZULLO aduce: el carácter aúlico del término φοῦνιξ y la configuración crética de πορφύρα en genitivo y dativo; cf. su artículo "Afrodite porporina?", *Maia* 3, 1950, p.132-136.

13. Cfr. su libro *Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en Grec*, París, 1967. Nuestra sorpresa ha sido aún mayor al comprobar que ni siquiera en el cap.II a), dedicado a telas y vestidos, hace la más mínima referencia a πορφύρα ni a πορφύρεος.

14. En su amplio artículo "Purpur. Weg und Leistung eines umstrittenen Farbwords", *Glotta* 42, 1964, p.39-69; la cita es de la p. 42. Además de someter a crítica aseveraciones de todos los tratadistas anteriores -sobre todo de especialistas germanos como EBELING, KÖRNER; MÜLLER, etc.-, es una exposición de los empleos y sentido exacto de la palabra púrpura del griego y latín a las lenguas modernas; en p. 44 tenemos la base de sus planteamientos: "Ist πορφύρεος 1. ein echtes Farbwort; 2. ein Glanzwort, oder 3. ein Bewegungswort (zu dessen Bezug auf Stoffe es noch eines Tertium comparationis bedürfte)?" . Algo hay de los tres aspectos en sus empleos grecolatinos. Pero el término termina por convertirse en un denotador claro de cromatismo.

15. En *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque* (=DELG), París, 1974, T.III, p.930.

16. Conglomerado de opiniones que no pasa de lo verosímil; nos parece que la evolución hacia lo que se considera originario (un

claro acromatismo), o hacia lo postrero (claro color) no puede deberse al capricho de un género literario, o de unos determinados poetas solamente. Por otra parte, derivar el adjetivo del verbo es casi caer en un "asistema". Es más, la relación de $\phi\acute{\upsilon}\rho\omega$ con el scr. *bhurátí*, "agitarse", ha sido puesta muy en entredicho por H. MAIRHOFFER, en *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Heidelberg, 1956-78, 2.508 (= *Etym. Wb. des Altind.*, en ulteriores citas); recuérdese la ya aludida relación de $\phi\acute{\upsilon}\rho\omega$ con el armenio *purpur*, "espuma", obra de PISANI.

17. "Le sens premier de $\rho\omicron\rho\phi\acute{\upsilon}\rho\alpha$, 'pourprier', a été celui 'qui porte (sa maison=la coquillage)'. Le redoublement intensif $\rho\omicron\rho$ -insiste sur le caractère ininterrompu de l'action de 'porter', es-cueta sentencia de su *Dictionnaire Étymologique complémentaire de la langue Grecque*, Louvain-Paris, 1986, p. 189. Hay que partir de "pourprier", "Purpurschnecke", "purple-fish", y no de "coquillage" (=CHANTRAINE), o de "teinture de pourpre" (=FRISK).

18. En *Zu Charakteristik der Griechischen Farbenbezeichnungen* Bonn, 1977, p.129-37, se revisan los problemas aquí tratados; interesantísimo y muy ordenado es el acopio estadístico final, en p. 294-297.

19. En su buena obra *Origines de la formation des noms en indoeuropeen I*, París, 1935.

20. Lo que para DEROY hay en el $\rho\omicron\rho\phi\acute{\upsilon}\rho\epsilon\omicron\varsigma$ homérico es "un destello cambiante", "una apariencia ondulante y cambiante", caracteres propios del mar y de ciertas telas: e.g., lat. *versicolor*, aplicado a telas en Livio 34.13, si bien la causa original se fundamenta en el movimiento repetido, la agitación o inquietud (cf. a.c., p.9 y 5 respectivamente).

21. El ya citado artículo de GIPPER explica cómo ha podido $\rho\omicron\rho\phi\acute{\upsilon}\rho\epsilon\omicron\varsigma$ aplicarse al arco iris, a una nube, lo mismo que a la muerte o a la sangre, en sentido cromático (ibid. p.45 y 52, donde se habla del relativismo del rojo: "Rote Meer, Rote Wein, Rothaut, Morgenrot", etc.). Y B.MOREUX ("la nuit, l'ombre et la mort chez Homère", *Phoenix* 21, 1967, p. 264-65) objeta a DEROY en estos términos: "Comment imaginer que $\rho\omicron\rho\phi\acute{\upsilon}\rho\epsilon\omicron\upsilon\varsigma$... $\phi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma$ para exemple (Il. 8.221) n'ait pu être associé à l'idée de pourpre qu'au cinquième siècle. On sait que la pourpre est connue des Egyptiens de la treizième siècle, que les Phéniciens la connaissaient probablement avant eux et qu'elle est attestée très tôt aussi en Mésopotamie. D'autre part $\acute{\alpha}\lambda\iota\pi\acute{\omicron}\rho\phi\upsilon\rho\omicron\varsigma$ suggère irrésistiblement les coquillages marins utilisés pour la teinture". Con todo, modernamente A.PE-ROTTI en su breve reseña (cf. "A proposito del adjetivo $\rho\omicron\rho\phi\upsilon\rho\epsilon\omicron\varsigma$ ", *Prometheus* 10, 1984, p.205-209), sigue pensando en un valor original de "mobile", forzando -nos parece- gran parte de la ejemplificación que presenta en p. 106, con esa interpretación acromática. No es éste el último estudio sobre tan intrincada cuestión; El de H. STULZ (*Die Farbe Purpur in frühen Griechentum: Beobachtet in der Literature*, Stuttgart, 1990) apareció redactado ya nuestro presente capítulo y, por ello, no hemos podido consultar.

22. Cf. "Une équation sémantique, 'mouvemente rapide' = lueur,

éclat", *EC* 18, 1950, p. 436-441.

23. En el segundo caso se enmarcan términos como φλοῖσβος, "me-lée", "multitud agitada"; scr. *bhuráti*, "moverse"; *ferveo* en latín, "hervir", "estar agitado", "espumear". En el último bloque se connotarían temblor, brillo y parpadeo dentro de los ss. términos: scr. *bhrajati*, "lucir", "brillar"; av. *brazaiti* "brillar"; lat. *fulgeo* y los términos griegos φαρύνει, φαλύνει (cf. Hsch.=λαμπρύνει), φαλός (=λευχός), φέγγω.

24. Se trata del artículo "Ancora a proposito de πορφύρω / πορφύρεος", *Maya* 5, 1952, p.118-121.

25. En a.c. p.99-134. Desde esa misma perspectiva de evolución y semántica de πορφύρεος se analizan también ἄργός, λευχός, πολίός, ξανθός, χλωρός, κελαινός y γλαυχός.

26. Ocho años antes, MARZULLO había explicado así el sintagma de Anacreonte (πορφυρέη Ἀφροδίτη), en el sentido de "impetuosa" y "cambiante"; lo mismo se dice de la homérica Iris, o en Píndaro de los personajes Zetes y Calais (*P.* 4.138), con sus πτεροῖσιν...πορφυρέοις. En toda esta ejemplificación el color brilla por su ausencia todavía; cf. su artículo "Afrodita porporina?", *Maya* 3, 1950, p.132-36; recuérdese que para A. CASTRIGNIANO Afrodita era "impetuosa", aunque con la posibilidad de entender el adjetivo en el sentido de "dalle guance purpuree", e.g. "rosea", o quizá mejor "splendente".

27. Esa asociación de ideas sería tanto más verosímil cuanto que el proceso se basa en la ebullición del molusco, después de largas horas de exposición al sol en las playas; por reacción fotoquímica se despliega un cromatismo cambiante, de un amarillo a un verde-azul, y de éste a un violeta; y **bher-* se halla en estrecha relación con el movimiento y cambio, según se ha visto ya.

28. El resultado final era un rojo-violáceo; pero los antiguos dispusieron de varios procedimientos de tinte artificial, según datos de Aristóteles y de Plinio que, en *N.H.* 9.135, habla de '*nigricans adspectu idemque refulgens*'. Lo mismo Vitruvio al hablar de púrpura roja o negra, con una rica gama de matices y que J.AN-DRE detalla en *Étude des termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949, p.99-102.

29. Véase "Note sur πορφύρα, πορφύρεος, πορφύρω", *REG* 51, 1938, p.403-412.

30. Recuérdese que MARZULLO insistía en la configuración crética y también en el carácter aúlico de φοῖνιξ. Pero la ausencia de πορφύρα en la épica puede deberse a razones diversas, sin acudir al mero condicionamiento métrico: 1) al puro azar; b) su posible carácter técnico cuando el producto se introdujo en la Hélade; c) aceptación posterior cuando pasa de ser excepcional a ser comercial. Raro en la época homérica, son muy pocos los vestidos que se nombran; el artículo de C.M. MULVANY ("Colours in Greek", *JP* 27, 1901, p. 63-64) puntualiza que su uso se reserva a personajes de prestigio; en ese valor insiste también L. GERNET (cf. *Problemes*

de la couleur. Exposés et discussions du Colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative tenu à Paris les 18, 19, 20 Mai 1954. Paris. 1957. p. 322 ss.): M.TREU (*Von Homer zur Lyrik*, München. 1968. p.170) piensa que en la lírica se utiliza, como χρῦσεος, para calificar lo que es maravilloso. En el siguiente cap. notamos nosotros esta circunstancia lujosa, frente a φοῖνιξ, cuyo uso es mucho más general; el hecho nos revela que ambos términos no eran iguales, al menos cuando a vestidos se referían. En la pretendida confusión πορφύρα/φοῖνιξ no creemos. Cf cap. a ΦΟΙΝ- p. 106-110.

31. Cf. P.CHANTRAINE. "Le nom des Phéniciens et de la pourpre". SC 14, 1972. p. 7-15.; nada menos que cinco significados diferentes: púrpura, nombre de un pueblo, palmera datilera, instrumento musical y mítico pájaro procedente de la India. Para más datos véase nuestro capítulo a ΦΟΙΝ-. p. 103. y ss.

32. Ver CHANTRAINE (DELG) y su larga lista de derivados.

33. Recuérdesse que de ese mismo defecto hallaba el autor a propósito de las afirmaciones de CURTIUS, y que E. BOISACQ resume en su Diccionario: el proceso parece un puro jugar con el sentido de las palabras: "borbollar" → "estar agitado" → "lanzar destellos" → "adquirir color" → "volverse rojo". Para el autor VIELLE-FOND esto es un puro juego con el sentido de los términos; el revelado de una placa fotográfica, por ejemplo, no encierra ni evoca en modo alguno la idea de agitación rápida, ni siquiera la de "inquietud" (cf. a.c.. p.412).

34. Véase a.c.. p.209. Parte de las bases del ya citado de A. CASTRIGNIANO, sobre la interpretación del sintagma πορφυρέη Ἀρροδίτη en Anacreonte (fr.3.3, D.) como "impetuosa". De aquí salta a una interpretación de los ejemplos, reduciéndolos a unidad con el significado unico de "mobile".

35. Para detalles de cada ejemplo y su consideración, se puede ver la relación de H.DURBECK (o.c.. p.129-37 y 294-97), con la clasificación e índice estadístico finales: también es muy ordenada y lógica la de A.KOBER, en *The use of color terms in the greek poets including all the Poets from Homer to 146 B.C. Except the epigrammatists*, Geneva-New York 1932. p. 95-99.

36. En p. 98 de su obra se advierte: "Πορφύρα- is often used of water which is not stormy, but is nevertheless in motion. It is used of the water of sea, river, and lake".

37. La apreciación de otros en casos como éstos es de *versicolor* o "variocolored", o simplemente "bright", como es el caso de KOBER (o.c..p.98); para D'AVINO sería "variegato", por el carácter vistoso y cambiante de la púrpura ante la luz (cf. a.c.. p.111).

38. Cf. "Nomi di colori in miceneo", PP 52, 1952, p.12-13. El texto encierra pequeñas dudas de interpretación; para M. VENTRIS-J.CHADWICK (*Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1956, p. 45): "KN 224 (=L 474), po-pu-re-ja, n.pl. fem.? porphyreiai '(garments) of purple'. (φᾶρος πορφύρεον, Il.8.221, aeol. πορφύρεος)". Para es-

tos autores "semantic connexion with πορφύρω. 'swirl' is dubious". L. BAUMBACH (en "The Mycenaean Greek Vocabulary. II", *Glotta* 49, 1971, p.179) traduce por un claro color: si lo antiguo es el movimiento, los datos micénicos parecen revelar otra cosa, pese a las lagunas de tales textos: "It has been suggested that *popureja* (KN L 474) is nom.pl.fem. of an occupational term: *porphyreiai*, 'dyers', 'workers' in purple (PALMER, *Interp.* 446); RUIJGH, *Études...* 241.225 as alternative); but internal analysis shows that the original interpretation as description of clothes is more likely".

39. En "De termes qui désignent le violet dans l'Antiquité", *REG* 28, 1915, p.21-24; concluye en p.27: "Le sens chromatique des anciens était très développé, même en ce qui concerne l'extrémité violette du spectre solaire et en général la couleur violette, désignée par les épithètes πορφυροῦς, ἀλιπόρφυρος, et ἀλουργής". Negarlo supondría dar la razón a las teorías de GEIGER y MAGNUS. El último color que el ser humano descubre, según estudios de psicología experimental, es el violeta; Homero ya lo conoce, al igual que los propios micénicos.

40. Para detalles del proceso, con citas concretas de M.LACAZE-DUTHIERS, véase la obra de J.ANDRE *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949, p. 54-55. Citamos esta obra en lo sucesivo por *Étude...*

41. Véase nuestro comentario al sustantivo λεύκαν, el álamo blanco que Heracles llevara a Grecia desde la Tesprótide, símbolo del atletismo, en cap. a ΛΕΥΚΟΣ, p.1195-1199: en cuanto al color rojo como apotropaico y *alexikakon* hemos hecho un largo comentario a propósito del v. 2 de este mismo *Idilio*: στέφον τὰν καλέβαν φοινικέω οἷὸς ᾧτῳ, en cap. a ΦΟΙΝ-, p. 123-24.

42. Cf. C. WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig, 1914, p.291.

43. Por ejemplo PEROTTI (a.c., p.206), que en ambos ejemplos piensa que "irrilevante sarebbe che la palla fosse 'rossa' o comunque 'colorata', mentre pregnante è il senso di 'mobile', 'che non sta mai ferma' = sia pure con valore esornativo = riferito ad una palla".

44. Para ᾧτῳ, cf. cap. a ΦΟΙΝ-, p.122-23.

45. Véase DEROY (a.c., p.8); la equivalencia métrica de los respectivos términos χῶμα y αἷμα daría lugar a las fórmulas equivalentes con πορφύρεος; el famoso pasaje de *Il.* 17.360, describiendo un campo de batalla, debería ser entendido como "et des flots chatoyants de sang trempent la terre." Y de similar manera los de *Il.* 1.481, 21.362, etc.

46. Cf. *Adjectives in Theocritus: A Study of poetic diction in the Pastoral Idylls*, Wisconsin-Madison, 1976, p.129 y ss.

47. De momento véase en cap. a ΦΟΙΝ- las p.124-27. Pero advertimos aquí que las posibilidades simbólicas se pueden ampliar. El rojo en general -sea cual sea el radical que lo sancione- es sím-

bolo de triunfo y el blanco un símbolo de realeza. H. ALQUIST (cf. *Plutarch und das Neue Testament*, Copenhagen, 1946, p. 76) recuerda dicha ambivalencia en el siguiente texto de *Arist.* 21.332 b: ἐπὶ πᾶσι δὲ τῶν Πλαταιέων ὁ ἄρχων, ὃ τὸν ἄλλον χρόνον οὔτε σιδήρου θιγεῖν ἔξεστιν οὔτ' ἑτέραν σθῆτα πλὴν λευκῆς ἀναλαβεῖν, τότε χιτῶνα φοινικίου ἐνδεδυσχὼς ἀράμενός θ' ὑδρίαν ἀπὸ γραμματοφυλακίου ξιφῆρης ἐπὶ τοὺς τάφους προάγει διὰ πάσης τῆς πόλεως. Y de dicha simbología existen paralelos en el *Nuevo Testamento*: en Lucas 23.11, Jesús se presenta ante Herodes con una σθῆτα λαμπράν; en Marcos 15. 2, su manto es de púrpura: καὶ ἐνδεδύσχουσιν αὐτὸν πορφύραν; lo mismo en Mateo 27. 28 (χλαμίδα κοκκίνην περιέβηχαν αὐτῷ), o en Juan, 19.2 (καὶ ἱμάτιον πορφυροῦν περιέβαλον αὐτόν). Este simbolismo lo sanciona con mucha seguridad el investigador: "Das weisse Kleid ist die Königstracht, der purpurne Mantel der Anzug des Triumphators; ogl. R. DELBRUECK, *Z.N.W.* 41, 1942, S. 124 ss." En el art. cit. de H. GIPPER, p. 61-62, se hacen curiosas observaciones respecto a las traducciones de estos pasajes bíblicos al latín y otras lenguas. Tras esta larga nota, nos parece que podemos ver en las cintas purpúreas de Delfis un símbolo triunfante como atleta, aunque lo real siga siendo lo presuntuoso cara a la ostentación.

48. De ellos adelantamos sobre todo dos, el de H. HOMMEL, "Bemerkungen zu Theokrits Pharmakeutria", *WS* 59, 1956, p.182-202; y el de CH. SEGAL, "Space, time and imagination in Theocritus' second Idyll", *ClAnt* 4, 1985, p. 103-119, que explica el drama de Simeta por la transgresión de un espacio, del interior (su hogar) al exterior (el ambiente en que Delfis se mueve).

49. Un análisis a nivel más profundo en cap. a ΦΟΙΝ-, p.125

50. En cap. a ΑΕΥΚΟΣ desarrollamos esta tesis de principio a fin.

51. Simbolismo que ampliamos dentro del cap. a ΦΟΙΝ-, p. 123-24.

52. Por 'purpureus' traduce este autor en su *Lexicon Theocriteum*, Leipzig, 1879, repr. en Hildesheim, 1961, p.243.

53. Para el editor el oro y ébano representarían la banda decorada del χλίωη, en contraste con la plástica decoración del marfil: a propósito de πορφύρεος, se limita a decir que στρώματα περὶ πόρφυρα se mencionan en WESTERMANN-HASENOEHR (*Zenon Pap.*15), y que la combinación de camas de marfil con mantos de púrpura era corriente (cf. *Plat. Com. fr.* 208, *Varro Men. fr.* 447, *Cat.* 64.68, *Hor. Serm.* 2.6.102.440).

54. Lo aclaramos con más detalle en cap. a ΑΕΥΚΟΣ p.1216-18, a propósito de la expresión ὃ ἐκ λευκῷ ἐλέφαντος; cf. también cap. a ΓΑΥΚΟΣ, p.107-108, con notas 19, 20 y 23.

55. Cf. "La Séptima Nemea de Píndaro y la unidad de la oda pin-dárica", *Eclás.* 79, 1977, p. 107.

56. El despliegue del color rojo en el *Id.* 15 se patentiza de

forma festiva en plena calle: cf. v.6 (παντὶ χαμυδηφόροι ἄνδρες), u ὁρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός, para un caballo, en v.53.

57. Desde esa base hemos enfocado los diversos epítetos de color que a partir del v.100 se concentran en la oda o loa.

58. En o.c., p.11.

59. Es un hecho demostrado que la mujer es mucho más precisa que el hombre en la apreciación del color; la moda, el vestido, la "toilette", el propio sentido de la coquetería, amén de muchas labores hogareñas, han afinado su sensibilidad perceptora en tal sentido: así lo observa J.ANDRÉ (o.c., p.10), al datar que la terminología cromática del hombre queda reducida a los tintes principales: "Les différences de perception ont aussi leur origine dans les distinctions naturelles et sociales. La femme a sur l'homme une nette supériorité... Déjà la fillette porte à la question un intérêt supérieur à celui du garçonnet, intérêt favorisé par la variété des couleurs de ses vêtements." Como apoyo de estas observaciones recuerda la obra de A. DESCLOUDRES, *Le développement de l'enfant de 2 à 7 ans*, París-Neuchâtel, 1930, p.120-121.

60. El sintagma de μαλαχός + genitivo, ὕπνω, aflora de nuevo en el *Id.* 5.51, a propósito de vellones de lana: εἴρια... ὕπνω μαλαχώτερα; además es un calificativo de la vegetación muy corriente en Teócrito, según vemos en el cap. a χλωρός.

61. En nuestro cap. a ΠΥΡ- (p.386-87) y a ΧΛΩΡΟΣ (p.833-35), desarrollamos estas ideas: aclaramos allí que los epítetos para cada uno de los vegetales del ritual proceden del entorno genuinamente pastoril y paisajístico.

62. Estas concomitancias surgieron con la lectura de un breve artículo de P.MAAS ("Bion lament for Adonis 1.93", *CR* 4, 1954, p. 11) y su comparación con similares pasajes en los poemas de Teócrito: αἰαὶ ὅξυ λέγουσι πολὺ πλέον ἢ Παίωνα (= Διώνα, en Theoc. 7.116), con la expresión de Simeta, en *Id.* 2.93: στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τὴν Σελάνα. Véase también la interpretación de C.A.TRYPANIS, en "Some observations on Βίωνος Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος", *CPh* 67, 1972, p.133-34.

63. Son palabras de A.KOBER (o.c., p.98). Véase en H.DÜRBECK (o.c., p.296) el parágrafo "πορφύρεος bei Mer and Wogen", para una mayor concrección ejemplar.

64. Πορφύρω suele ser glosado por βλύζω, cuyos significados son "borbotar", "burbujear", "borbollar", "desbordarse", "rebo-sar"; se trata de un verbo eminentemente poético y utilizado para líquidos, según *LSJM*, y que emerge en griego postclásico: A. R. 4. 1446: Q. S. 1. 242: *AP* 7.352: con vino, *AP* 11. 58 (Maced.); *AP* 7. 27, en S. Antip. Sid. Como segundo significado, después de Homero, propone un claro color (= "grow red"); el texto de Teócrito "may'st thou flush with wine" (= βλύζοις, *schol.*), pero agregando que "probable both senses are meant". Teócrito fundiría, así, ambos significados en una imagen nueva. La postura es lógica, pero muy cómoda. Se deben de explorar otras posibilidades.

65. Para B. MARZULLO "marina", por el color de las ondas del mar: "dalle guance purpuree", "rosea" o "splendente" para A. CAS-TRIGNIANO (a. c., p. 121); "mobile", en cambio, para A. PEROTTI, lo que nos parece negar la evidencia misma, cuando los calificativos para la diosa tienden al color; Teócrito mismo la denomina, en *Id.* 15.101, χρυσοπίζοισα, "que juega con oro", por el pendiente de que, en calidad de hetera hace gala; C.W. WOLLGRAFF alude a la circunstancia de que está referido a las imágenes de la deidad que así la representan (véase su artículo "χρυσὸν παίζοισα Ἀφροδίτα", *Mélanges d'archeologie et d'histoire offerts à Ch. PICARD*, París, 1949. Por lo demás, es una de las típicas diosas ξανθαί, y en *Ibyc.* 3.9 se la recuerda como χρυσοέθειρα. Véase nuestro comentario a propósito de ξανθᾶς Διώνας, en *Theoc. Id.* 7.116, y que parece aludir a la misma deidad en persona (cap. a ΞΑΝΘΟΣ, p. 644-49).

66. En efecto, los ejemplos que para πορφύρω aduce *LSJM*, están en color: la piel de un tigre es δαίδαλα πορφύρων, en *AP.* 9.249 (Maec.); en *Opp. C.* los bucles βακίνοις... ὁμοῖα πορφύροντες (*Luc. Am.* 26, cf. *Him. Or.* 1.19; y γῆ ποφυρέα ἄνθεσι, *ibid.* 13.1). Πορφύρω como verbo transitivo es "teñir de rojo", χεῖρας φόνω, *Nonn. D.* 44.106, o bien οἶνω πορφύρετο πέτρῃ (*ibid.* 45.308), que recuerda la definición de un color por otro, idéntica a la efectuada por Teócrito en *Id.* 5.124-25, οἶνω πορφύροις.

67. Esa unión la ve también H. GIPPER, en a. c. p. 51: "Der Wein wird wiederum nicht πορφύρεος genant, obwohl er ein mehrfacher Hinsicht mit dem Eindruck purpurner Stoffe verglichen werden könnte. Nur bei Theokrit (300 v. Chr.) taucht diese Verbindung einmal auf". Y en esa misma página señala el uso de οἶνωψ, pero no con χῶμα o ἄλς, sino con πόντος, lo que representaría un "Weinfarben im Gegensatz zum Küstenmeer".

68. En "Osservazioni sul lessico degli Idilli dorici di Teócrito", *ASNP* 32, 1963, p. 212.

69. Cf. *Hipp.* 737 y 744, donde πορφύρεος se aplica a οἶδμα y λίμνας respectivamente las aguas del Adriático, Eridano y Hesperia: en *Tr.* 124 ἄλλα ποφυροειδῆ. Para telas, *Or.* 1458 (ἄμφιποφυρέων πέπλων), e *Hipp.* 126 (ποφυρέα φάρσα). Nos impresionó el curioso dato de que ambos poetas (Teócrito y Eurípides) son muy parcos en el uso del radical ποφυρ-: si el primero sólo tiene tres ejemplos, los seis del segundo suponen una cifra pequeña dentro de la numerosísima versificación que su obra contiene.

70. Aparte de que el epíteto cromático del mar en sus poemas es κυάνεος y γλαυχός, claros azules con matices diferentes, pero nunca πορφύρεος. Además el movimiento marino lo sanciona con otros verbos: e. g. *Id.* 15.133 (final del ritual de Adonis), οἶσεύμεν ποτὶ χύματ' ἐπ' αἰὼνι πύοντα, pero no πορφύροντα o ποφυρέα.

71. Nos estamos refiriendo a su estudio (en principio un diario de un cursillo sobre el autor) *Lingua, tecnica e poesia nelli Idilli di Teocrito*, Roma, 1951-52 (mecanogr.).

72. Para Teócrito el mar, como zona marginal o espacio entre la ciudad y el mundo rural, es insensible a las pasiones humanas.

le ofrece escaso interés, y "neutralizado" lo ve A.FANTUZZI en su artículo "Eutopia letteraria ed eutopia scientifica: l'habitat marino in teocrito ed in Arato", *QS* 9, 1983, p. 189-208. A nuestro entender, la invitación de Polifemo a Galatea en *Id.* 11.43 (ἔα ποτὶ χέρσῳ ὄρεχθεῖν) es una buena muestra de todo ello. Otro dato curioso de tal antipatía: sólo existe un caso de descripción de la tempestad (*Id.* 22.10-32) con toda su fenomenología en el siracusano, cuando en Apolonio es un *tópos* común y repetido, un regodeo con tales escenas. Para los calificativos del mar y su oleaje en Teócrito remitimos al cap. a ΓΑΛΙΚΟΣ, en particular el análisis efectuado sobre las apariciones y epítetos de ἄλς, πόντος, θάλαττα, πέλαγος y χῶμα, en p.1058-64 del mismo capítulo.

73. Remitimos para un resumen de tales técnicas al artículo de M. G. CIANI "Poesia come enigma (Considerazioni sulla poesia di Apollonio Rodio)", *Scritti in Onore di Carlo Diano*, Bologna, 1975, p.77-113. "Arte allusiva", *imitatio*, *aemulatio*, *interpretatio*, son los métodos, a través de técnicas diversas ("Ergänzungen", "Variationen", "Analogiebildungen", "Neobildungen", para la crítica alemana, en especial A.REIFF). En el caso que nos ocupa tenemos con respecto a Homero una "intentional dissimilarity", elaborada en un complicado juego de memoria filológica y precisión técnica.

74. Recordamos simplemente la naturaleza salvaje, su feracidad, el Citerón y sus nieves; remitimos al cap. ΑΕΥΚΟΣ, p.1211-14, para las nieves del Etna (*Id.* 11.48); también al de ΟΙΝΩΠΟΣ, epíteto de Polideuces en *Id.* 22.34, de claras resonancias dionisiacas, en medio del maravilloso *locus amoenus* de dicho poema, p. 280-90. El amor al paisaje natural en Eurípides se advierte en casi todas sus obras, aparte de *Bacantes*; en *Hipp.* 730, el coro ansía trasladarse a lugares lejanos: los escondrijos de las montañas, el Adriático, el Eridano, la ribera de Hesperia abundante en frutos, etc. Bajo una aureola no exenta de cierto romanticismo se advierte también la reacción hacia algo natural, la huida de los problemas de la ciudad y el refugio en el campo.

75. Basta con una atenta lectura del correspondiente capítulo en cualquier especialista en religión griega: cf., por ejemplo, el de J. JEANMAIRE, "Dionysos comme dieu apolitique", y "Dionysos et la nature végétale", cap.I, p. 12-56 de su obra *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951, repr. en 1970.

76. En "Realism in the Fifth Idyll of Theocritus", *TAPhA* 118, 1988, p.125.

77. El libro de U. OTT (*Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim-New York 1969) ha estructurado el tema central del poema sobre una oposición entre realidad/irrealidad, latente en el *agón* de los protagonistas mismos y sus respectivos caracteres. La crítica posterior carga mucho más sus tintas en la realidad cruda y sin tapujos que plantean los temas sexuales -muy en contacto con los de la fecundidad, por supuesto-, aquí patentes; constantes son las alusiones al sexo, tanto desde el ámbito humano como del animal (cf.v.40-45 y 117-150). Estos versos están plagados de términos de color, con los que el tema se puede connexionar. En capítulos sucesivos aludiremos a esta cuestión, muy

tratada desde un punto de vista agonal por un gran sector de la crítica. Cf. R. PREAGOSTINI ("La rivalità tra Comata e Lacone. Una paideia disconosciuta -Theocr. 5.35-43, 116-19-", *MD* 13, 1985, p. 137-41); esta desagradable realidad es, según G. SERRAO, puramente superficial (cf. su artículo "L'Idillio V di Teocrito: realtà campestre e stilizzazione letteraria", *QUCC* 19, 1975, p. 91 y 94) al tratarse de un *poeta doctus*; a pesar de ello, incardina el motivo dominante del *agón* en una oposición de sexos, muy clara a partir del v. 70. En nuestros capítulos sucesivos a colores como KPOKO-, KNAKO- y AIO- analizamos tal oposición desde el plano del cromatismo.

78. Del primero de los aspectos se ha ocupado CH. SEGAL ("Death by water. A narrative pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)", *Hermes* 102, 1974, p. 20-38; Dafnis, Hílas, Ámico y el efebo del *Id.* 23 hallan su muerte en el agua. No comenta el americano este ejemplo del Cratis ambivalente a nuestro parecer: porque Lacón, ante la acusación de Comatas, jura en v. 16 *μανεῖς εἰς Κράθιν ἄλοιμην*, lo que equivale al mismo simbolismo mortífero; como contrapartida, Comatas en el *ἄγων* recuerda anularmente el v. 125. *τὸ δὲ, Κράθι, οἶνῳ πορφύροισι*, alegría y ansiedad por la belleza y fecundidad del medio natural. Porque en otros artículos SEGAL refiere igualmente este segundo símbolo: clásica es su ecuación para este *Id.* 5 entre "vitality of sex" = "vitality of art"; todo el bucolismo y su entorno es pura vitalidad en esencia: "The vitality of sex, asserted at the end runs parallel to the vitality of art in the Idyll's movement toward a sound poetic discourse. Both areas have a further correlative in the beauty and vitality of a natural world presided over by Pan, Nymphs, the Satyrs. These figures are spirits of exuberant sexuality, but they are also powers of nature. At the same time their very presence attests to the creative infusion of myth and imagination into nature" (cf. "Theocritean criticism and the interpretation of the Fourth Idyll", *Ramus* 1, 1872, p. 4)

79. Polimorfo es el enfoque de este motivo; una mera apoyatura retórica para V. CICCHITTI ("El paisaje en Teócrito", *REC* 7, 1960, p. 89): una vuelta ilusoria a la edad de oro "que atormenta a los hombres desde que tomaron conciencia del *cosmos*" (=MIRCEA ELIADE. *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*, Buenos Aires 1953). Para el tema como motivo literario puede verse el libro de E. DUTOIT (*Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, París 1936), con una selección y clasificación de los *ἄδύνατα*, aunque sin una convincente interpretación de su origen. L. BRAUN en breve reseña ("Adýnata und versus intercalaris im Lied Damons", *Philologus* 113, 1969, p. 292-97) se fija en las diferencias entre su inserción como motivo corriente en Teócrito, frente al uso de Virgilio, quien lo pone al servicio de la idea fundamental del poema, la desesperación y conclusión trágica, y con ello lo corriente se convierte en subline. Para J. HOROWSKI el concreto ejemplo teocriteo que comentamos es un recuerdo de la edad dorada como un elemento folklórico más en la poesía del autor ("Le folklore dans les Idylles de Théocrite", *Eos* 61, 1973, p. 119 y 203).

80. Véase, por ej., en v. 89, *ἀχύλοις / ὀρομαλίδες* (Lacón); v. 96 *τῷ παρθένῳ φάσσαν* (Comatas) / *οἶν τῶν πελλᾶν* (Lacón). Remitimos para este segundo caso a nuestro comentario a ΠΟΛΙΟΣ, p. 967 y ss.,

en el que establecemos una connotación cromática atractiva en φάσσαν, frente al color *fuscus* y nada agradable de πελλός, abiertamente denotado.

81. Cf. por ej., en *Id.* 18.1.ss., ξανθότριχι παρ Μενελάω, frente a las παρθενικάι θάλλονται κόμαις ὑάκινθον ἔχουσιν / μέγα χρῆμα λαχαίνων. Véase para el comentario a esta asociación nuestro cap. a ΕΑΝΘΟΣ, p.657-67.

82. "Les couleurs n'ont pas toutes, comme le fait ressortir le classement adopté, la même importance. On ne trouve guère que le blanc, le rouge et le jaune, c'est à dire les teintes préférées des Romains. L'association blanc-rouge est la plus fréquente. Elle était déjà un des motifs de la poésie hellénistique dans la représentation de la femme. Et les Latins l'ont reprise pour le même thème du visage féminin" (cf. o.c., p.350); una afirmación ya de K.MÜLLER BORÉ (*Stylistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie*, Berlin, 1922, obra de profundo contenido semántico, pese a su título).

83. Nos referimos a su excelente estudio *Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung*, Innsbruck, 1933.

84. Cf. su brevísimo artículo "Red and white: A Roman color symbol", *RhM* 122, 1979, p. 310-316. Este simbolismo se da en una medida insignificante en el *Corpus Theocriteum*, sólo en casos del epíteto φοῖνιξ / φοῖνις en *Idilios* espúreos y por una asociación del radical con φόνος y αἷμα. Tratamos la cuestión más de cerca en el cap. a ΦΟΙΝ-, p.149-169.

85. El hecho se debe, sin duda, al relativismo del color vino, al mezclarlo con agua, cosa frecuente entre los griegos; A.KOBER, o.c., p.86, lo señala bien: "The mixed-wines, which would be of varying colors, depending on the proportion of water employed". Pero señalando de la misma forma que el color más general del vino es el oscuro: "The unmixed wine of the Greeks must, as JORDAN points out, have been almost black in color". Sólo así es posible que un epíteto como οἶνωπός pueda referirse al cutis de un rostro, dadas las variadas tonalidades cálidas de éste.

* Φ Ο Ι Ν -

I) ACLARACIONES ETIMOLÓGICAS

La semántica del radical *φοιν- es muy estable en lo que se refiere al cromatismo: rojo con matices diversos, claro, púrpura, sombra, etc. Su etimología y génesis semánticas no están exentas de problemas.

De la base *φοινικ- (con toda una extensa gama de adjetivos, sustantivos, compuestos, derivados nominales, verbos denominativos, topónimos y hasta teónimos) parte un término clave, φοῖνιξ, considerado como derivado (¿o compuesto?) del adjetivo φοινός, "rojo, sangrante, de color sangre" (Il.16.159, παρήϊον αἵματι φοινόν); también "ávido de sangre y muerte" (sobre todo con el sustantivo θυμός= "asesino"). Aunque la idea inmediata sea el color, todos los diccionarios señalan esa conexión con φόνος, "muerte". Así BOISACQ (DELG): φόνος, "tuerie, meurtre", < *gūhōnos; θείνω, "tuer" < *gūhen-jo; φοινός, "rouge de sang" < *φόν-y-ος. Lo mismo J. B. HOFMANN (EWG): φοινός "blut, "rot". Más preciso es H. FRISK (GEW II): "φοινός 'rot' Schon im Altertum mit φόνος 'Totschlag Mord'; ein Kons-Stamm *φον-, Wozu *φον-y-ος".

El grupo lexical más productivo arranca de φοῖνιξ. El sentido primario que P. CHANTRAINE aprecia en el adjetivo, es claramente cromático ("rojo", "leonado"), dudando en cuanto a su origen si se trata de un derivado en -ικ, o de un compuesto en * ϵ_3 kw-, con el adjetivo φοινός "rojo".¹ Difíciles de interpretar son los datos que nos lega en su obra anterior (cf. *La Formation des noms...* p.282): no existe en griego un sistema productivo de los sufijos -ικ/-υκ; los primeros, sobre todo, lo son menos aún (κύλιξ "copa", ἑλιξ "espiral", ἀνθέριξ "barba de espiga"). En cambio el sufijo *-yo de φοινός, φοίνιος (= "d'un rouge sombre", = oscuro), es muy abundante desde la lengua homérica a la koiné.

II) SEMÁNTICA DE *PHOINIK- EN GRIEGO

Φοῖνιξ como adjetivo es un claro indicador cromático del rojo en general (del leonado o bayo, más claro, al rojo sangre o sombra, más cubierto u oscuro); pero como sustantivo la semántica es mucho más complicada, al designar en griego cinco cosas diferentes, difíciles de unificar semánticamente: 1) nombre de un pueblo, el fenicio; 2) palmera datilera; 3) instrumento de cuerda, semejante a la lira, de importación fenicia; 4) el ave Fénix, mítico pájaro de rojas alas y prodigiosa longevidad, originario de Arabia o de la India y venerado en Egipto, según Heródoto; 5) en Homero parece que designa la púrpura (al no encajar métricamente πορφύρα en el hexámetro); φοῖνιξ denota tanto el tinte como la tela, aunque no el molusco del que se extrae: la cochinilla.

La crítica se ha ido muy pronto hacia una base de color, que unifique todos estos sustantivos en una posible, pero difícil síntesis. Si el ave Fénix tiene alas rojas, φοίνικες lo son también en la épica plumas y crines de los penachos; lo mismo las pieles de los animales de donde proceden (caballos, bueyes, leones, etc.) son desde Homero φοίνικες también. Y, si en este poeta el sustantivo en singular nombra la púrpura, es porque toca ese mismo campo de color rojo; si sus inventores fueron los fenicios, lógico también que se les llame φοίνικες, por la tendencia literaria griega a denominar a diversos pueblos por el color del rostro: cf. Αἰθίοπες, o los diversos términos de color que determinan el cutis (πορφύρεος, οἰνωπός, ἔρυθρός, ἡλιόκαυστος, etc.).

Pero es cierto que, aun partiendo del rojo como síntesis, tal idea no abarca la totalidad de los sustantivos de esa raíz. Un instrumento musical puede ser φοῖνιξ por numerosas razones: ¿por ser de importación fenicia? ¿por su madera de palmera? No se vé, en todo caso, por qué al mismo árbol se le llama así: ¿por el color rojizo de sus dátiles?

Los interrogantes planteados en detalle son muchos; la mayoría no incumben aquí, puesto que en Teócrito sólo aparece el sustantivo φοίνικες para denominar pueblos de etnia diferente a la griega:

1) *Id.* 17.87; Ptolomeo extiende su imperio a costa de Fenicia, Arabia, Siria, Libia y los negros Etiopes: καὶ μὲν Φοίνικας ἀπο-

τέμνεται Ἀραβίας τε/καί Συρίας Λιβύας τε κελαινῶν τ' Αἰθιοπῶν.

2) *Id.* 16.76-77, los fenicios que, bajo el sol poniente, habitan el extremo de Libia (=los cartagineses que tiempo atrás peleaban con los príncipes siracusanos), temen el poder de Hierón de Siracusa: Φοίνικες ὑπ' ἡελίῳ δύνοντι / οἰκεῦντες Λιβύας ἄκρον σφυρὸν ἐρρίγασιν.

3) Una esclava fenicia en la mansión de Anfitríon y Alcmena es la primera en advertir el peligro que corren Ificles y Heracles ante las serpientes enviadas por Hera, en *Id.* 24.51-52: ἦ ῥα γυνὰ Φοίνισσα μύλαις ἔπι κοῖτον ἔχουσα.

En todos estos ejemplos cabe una interpretación cromática para el gentilicio, por una sutil trama que juega estilísticamente con el color, según demostraremos en otros capítulos más adelante.² Efectivamente, la presencia del sol y de pueblos de otra tez, como los Etiópes, lo avalan. Otra cuestión es la procedencia del término, que nos sume en muchos interrogantes.

A) EL NOMBRE DE LOS FENICIOS

Oscuro es el origen del término Φοίνικες. Nada hay en la onomástica semítica ni en las lenguas asiáticas colindantes que responda a ese nombre.³ Se han buscado paralelos egipcios sin éxito alguno: *Fnh-w* y gr. φοῖνιξ no se corresponden; desconocida es la tierra de los fenicios llamada *kn-n*. En los documentos de Nuzi (zona oriental del alto Tigris) se leen *kinahhu* "rojo púrpura", y el nombre de su tierra, *kinahhi*, estaría emparentado con el del producto y la etnia, como postula J.D.MUHLY: "Canaan and the Canaanites become Phoenicia and the Phoenicians".⁴ Nos sentimos, por lo tanto, inseguros ante el desconocido Φοίνικες, lleno de interrogantes, no sólo lingüísticos, sino en general históricos:

1) Pudo referirse, antes que a los fenicios, a otras muchas poblaciones marinas de los bordes del Mediterráneo oriental, según postula A.SEVERINS (cf. *Homère, le poète et son oeuvre*, París, 1946, p. 21-22). De hecho ya antes G.PERROT y Ch.CHIPIEZ (*Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III, París, 1894, 12 n.1) la conceptuaban como término egipcio para designar pueblos de Arabia y del golfo Pérsico.

2) La cuestión se complica, además, ante un problema cronoló-

gico notable: ignoramos cuándo penetraron los fenicios en el, ámbito del Mediterráneo estrictamente griego, pese a que las *Tablillas micénicas* los nombren (s. X a. C. para BENGSTON; para M.P. NILSSON más tarde).

3) No sabemos de dónde está tomado Φοῖνιξ: a) Para BOISACQ tal vez proceda de una contaminación entre φοινός y φοίνιος "par un emprunt oriental, du reste mal défini". b) Origen cario para I.LE-VY (cf *BSL* 53, p.10): Φοινίκη, femen. (=Caria). c) J.BONFANTE piensa en un nombre ilirio, relacionado con Φοινίκη en el Epiro.⁵ d) L.DEROY (lo mismo que hiciera antes con πορφύρα) parte de un extraño radical panhelénico que termina por no servirnos para nada (en *AlPhO* 13, 1953, p.106 ss.). e) E.A.SPEISER justificaba tal denominación en base a que eran los exportadores de la púrpura, con lo cual se volvía muy pronto a un punto de partida cromático, muy posible para el adjetivo φοῖνιξ.⁶ f) H.FRISK (*EWG.* II, p.1032) insiste en la fuerte relación (ya vista en parte por BOISACQ) entre el sustantivo Φοίνικες y el adjetivo φοινός "rojo", aplicado con frecuencia a la sangre y (con el prefijo aumentativo δα, e.g. δαφοινός) a muchos animales sanguinarios a lo largo de toda la poesía griega. g) Por último, P.CHANTRAINE, con una excelente tarea de "cribado" de posturas anteriores, piensa también en el color como base de una lógica explicación para el gentilíceo Φοίνικες: φοῖνιξ, φοινός y Φοίνικες, han podido ser asociados a la sangre, e incluso haber sufrido un influjo notable por parte del término base φόνος. En el caso de φοίνιος (= "sangrante, amante de la sangre, asesino") con una mayor evidencia. Y, aunque no es prudente pensar que los Φοίνικες de Homero sean Egeos, sí es plausible considerar a esta etnia como "los pieles rojas", denominación que los americanos daban en general a los indios. La traducción de este término por "les gens à la peau halée" (=tostada, quemada o rojiza por obra del sol) no resulta inverosímil. En otras palabras, que desde el punto de vista de la forma y semántica, Φοίνικες estaría sacado de φόνος como Αἶθικες de αἶθός, Φαίακες de φαῖός, etc., sistema, por lo demás, bastante frecuente en los términos cromáticos. Esta relación es muy plausible, tanto más cuanto que φοῖνιξ y el femenino φοίνισσα son adjetivos que funcionan con un significado muy próximo al de φοινός, muy dotados también de color, dada su

lexicalización: caballos, bueyes, llama, telas, cueros, penacho de un caso, sangre, etc. Por último dos hechos importantes contribuirían a una interpretación cromática del gentilíceo Φοίνικες: 1) El que en Homero designe el rojo y la púrpura, cuyos exportadores eran precisamente ellos, y 2) Los signos del alfabeto τὰ φοινικῆα, que serían no la referencia al conocido préstamo, sino que φοινικάζω, φοινικίζω significarían el hecho de escribir con letras rojas en las inscripciones, dato más que conocido por los restos de pintura (ἔγκαισις) de aquéllas.⁷

En suma, seleccionados los tres mejores artículos sobre la cuestión (SPEISER, MUHLY y CHANTRAINE), parecen coincidir en una clara inclinación por el color, asociándola a su base más simple, el término φοῖνις "rojo, ensagrentado". Nos acerca esto al término básico que planteábamos para su etimología, φόνος. Pero el verdadero origen de Φοίνικες y su tortuoso recorrido siguen en la oscuridad, como el manual de color más reciente sanciona, el de H.DÜRBECK: "In Dunkel liegt die Etymologie dieser Wörter" (o.c., p. 123).

B) LOS NOMBRES DE LA PÚRPURA : ΠΟΡΦΥ-

ΡΑ Y ΦΟΙΝΙΞ

El hecho de que Homero, según parece, utilice φοῖνιξ para la púrpura en lugar de πορφύρα, complica la semántica del primero como adjetivo; muchos traductores los igualan como tales adjetivos, generalizando la versión por "purpúreo". Tal equiparación es peligrosa: la sustitución homérica no autoriza a generalizar esa ecuación para los demás períodos de la poesía griega.

P.CHANTRAINE, el último en tratar este problema, advierte (en DELG) que φοῖνιξ nunca nombra a la cochinilla, cuyo nombre auténtico es πορφύρα; que, pese a ciertos casos en que se igualan en φοῖνιξ adjetivo y sustantivo, "no debe de ser más que una especialización secundaria"; el adjetivo es para él "fauve" o "rouge", y parece darnos a entender con ello que φοῖνιξ designa los matices cálidos del rojo, frente a πορφύρεος que sancionaría los violáceos

o fríos, y los más oscuros en consecuencia.⁸

Si las dudas sobre una auténtica igualdad φοῖνιξ - πορφύρα (a pesar de la posible sustitución de un sustantivo por otro) existen, éstas aumentan al comprobar que Homero sí utiliza ambos radicales en calidad de adjetivos. Ni siquiera en el caso de telas es pensable que el poeta se esté refiriendo con φοῖνιξ a la auténtica púrpura; para ese matiz concreto dispone del exacto πορφύρεος, que sí cabe métricamente en el hexámetro. Fuera de esa parcela lexical generalizar una ecuación entre ambos adjetivos es todavía más absurdo. Y ampliarlo desde los *Poemas Homéricos* al resto de la poesía griega, imposible. En suma, ni φοῖνιξ es púrpura siempre (=πορφύρα), ni tampoco purpúreo (=πορφύρεος); quizá nunca lo fue. Y dentro de un concepto de "langue" como sistema: si φοῖνιξ no es igual a πορφύρα, tampoco φοῖνιξ será igual a πορφύρεος. Tan sólo puede pensarse lo primero en Homero, y no siempre, sino como "especialización secundaria" (=CHANTRAINE); es a nuestro juicio un dato aislado, como un puro acto de "parole" nada más.

Debe de rechazarse, por consiguiente, una versión sistemática de φοῖνιξ por "purpúreo". Una breve panorámica de los usos lexicales en Homero nos precave de tal generalización. Si de la sangre se dice πορφύρεον αἶμα (*Il.*17.360-61), supone ya de entrada un uso metafórico del término a partir de su genuino uso para telas (cf. χλαῖναν πορφυρέην), o para olas del mar que fluyen a borbotones o borbollan (cf. πορφύρεον κύμα); porque la sangre viene descrita por lo regular con derivados de *φοινικ-, aunque menos que con φοίνιος: *Il.*23.716-17, σμώδιγγες...αἵματι φοινικόεσσαι; Hes. Sc.194, Ἄρης αἵματι φοινικόεις; el propio Teócrito, *Id.*23.61, αἶμα φοίνιον. Precisamente el radical *φοινικ- se carga de matices violentos por esa asociación con la sangre de las heridas y la guerra, según se verá. No sirve explicar el sintagma πορφύρεον αἶμα por presiones métricas; podría usarse perfectamente φοίνικον, o bien φοίνιον, αἶμα.⁹

En segundo lugar, cuando Homero usa φοῖνιξ como sustantivo, se acompaña con frecuencia el nombre al que complementa del adjetivo φαεινός "brillante", "vistoso": *Il.*15.43 (plumas), νέον φοίνικι φαεινόν; según KOBER puede tratarse de un tinte, o de plumas realmente rojas de un ave, o de una tonalidad semejante al color de

las crines de los caballos, animal también calificado con *φοινικ- desde Homero (cf. *Il.* 23.454). Idéntica sintaxis se advierte cuando califica a cueros: *Od.* 23.201, ἱμάντα...βοὸς φοίνικι φαεινόν (cf. Hes.*Sc.* 95, ἥνία φοινικόεντα, y Simon. 17, ἱμάντας φοίνικας), *Il.* 6.19 y 7.305, ζωστῆρα φοίνικι φαεινόν. Se hace muy difícil en todos estos casos una sustitución del genuino púrpura por φοῖνιξ; aún aceptando que el espectro cromático de estos objetos fuera un auténtico púrpura (lo cual ya es mucho suponer), la técnica de tintura tuvo que ser muy diferente.

Esa sospecha se aclara y rotundiza cuando φοῖνιξ se aplica a objetos que, como el marfil, admiten muy mal los tintes: *Il.* 4.141, Ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μήνη/Μηονὶς ἢ ἐ Κάειρα. Por por mucho que una mujer se esfuerce en teñir un marfil con un genuino púrpura, difícil es que un producto de tal dureza acepte el tinte, como lo hacen los poros de un tejido. Parece tratarse de una tintura a la que se añade un fijativo o adherente; algo similar a la ἔγκανσις. Y sabido es que los griegos en la elaboración de fijativos o adherentes no brillaron en exceso; los restos de pintura en templos, estatuas o inscripciones es muy escaso. Y la misma crítica argumental ha de seguirse con φοῖνιξ, cuando está aplicada a la madera de las naves: son φοινικοπάρηοι unas veces (*Od.* 11.124, 23.271); otras μιλοπάρηοι, κυανόπρῳρος y, en fin, μέλαιναί. Los bajeles se pintaban de colores diversos, lo mismo que los carros de guerra; estas pinturas tenían que contener por necesidad sustancias minerales, tintes muy diferentes al púrpura de las telas.

Dentro de esa línea de investigación, parece obvio concluir que sólo cuando φοῖνιξ califica a telas, existe la posibilidad -no la certeza- de verlo como un color púrpura; no sin verdaderas reticencias. Porque, ante lo caro que el producto resultaba, se crearon imitaciones y tintes sustitutivos de la auténtica πορφύρα bastante pronto, más baratos y más industriales.¹⁰ En micénico y en los *Poemas Homéricos* puede ya sospecharse tal proceder. Aunque alternan ambos calificativos, para prendas de lujo es mucho más frecuente πορφύρεος: φᾶρος (*Il.* 8.221; *Od.* 8.4); χλαῖνα (*Od.* 4.115, 154; 19.225); τάπης (*Il.* 9.200; *Od.* 20.151); ῥῆγος (*Il.* 24.644-45; *Od.* 4.298; 7.336-7; 10.353-4); πέπλος (*Il.* 24.796); δίπλαξ (*Il.* 3.126; 22.

441; *Od.* 19.242).

Frente a todos estos ejemplos que acabamos de citar, y en los que reiteradamente se utiliza πορφύρεος, hay tres casos en los que las túnicas de Néstor y Telémaco están cromatizadas con φοινικόεσσα: *Il.* 10.133, ἀμφὶ δ' ἄρα χλαῖναν περονήσατο φοινικόεσσαν διπλὴν ἑκταδίην, οὕλη δ' ἐπενήνοθε λάχνη; *Od.* 14.500, ἀπὸ δὲ χλαῖναν θέτο φοινικόεσσαν, para Telémaco, con idéntica expresión casi que en *Od.* 21.18. Son tan sólo tres, pocos y muy escuetos. Si, por el contrario, se analizan los de πορφύρεος como calificativo de χιτῶν o δίπλαξ, se amplían detalles vistosos y se celebra su lujo:

a) *Il.* 3.126, Helena está confeccionando un δίπλαξ: ἡ δὲ μέγαν ἱστὸν ὕφαινε, / δίπλακα πορφυρέην.

b) *Il.* 22.440-41, de mucho lujo es la que Hécuba está tejiendo para Héctor: ἀλλ' ἦ γ' ἱστὸν ὕφαινε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο / δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε.

c) *Od.* 19.242, δῶκα καλὴν πορφυρέην καὶ τερμιόεντα χιτῶνα. Se trata de un manto doble y de una túnica hasta los pies que Penélope ha regalado a Odiseo; éste se describe minuciosamente tal χλαῖνα (v.225-235): χλαῖναν πορφυρέην οὕλην ἔχε δῖος Ὀδυσσεύς/διπλὴν. Tiene recamados diversos y es ποικίλον, μαλακός, λαμπρὸς δὲ ἥελιος ὥς; todos la admiran, pero de manera especial las mujeres: τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες...αὐτὸν ἐθηήσαντο γυναῖκες.

Estos tres casos de túnicas, en particular el último, son muy diferentes a los de Telémaco y Néstor con φοῖνιξ. Calificadas con πορφύρεος, parecen de auténtica púrpura por su lujo y vistosidad, frente a las que son φοινικόεσσαι, que parecen simplemente rojas. Curiosamente en los tres primeros aparecen mujeres en su elaboración, dato psicológico de especial importancia: la moda la "toilette", la curiosidad femeninas dotan a la mujer de una fina visión a la hora de distinguir colores. El hecho se repite, cuando otras prendas finas (τάπης, ῥῆγος, φᾶρος, πέπλος) calificadas con πορφύρεος hacen su aparición; la alabanza femenina ante el lujo, brillo y vistosidad notables, es un dato innegable en pro de una consideración como auténtica púrpura. Es indemostrable, pues, que πορφύρα o πορφύρεος, referido a telas en Homero, sean idénticos a φοῖνιξ o φοινικόεις. Lo más que se puede asegurar al respecto, es que se trata de dos términos que detectan el rojo en algún punto

de su espectro; pero que tras ellos se oculta un problema técnico insoluble. Cada caso digno de comentario es diferente. Y hay que ceñirse a datos contextuales, exclusivamente lingüísticos, para una justa valoración.¹¹ La conclusión final parece clara: πορφύρεος aplicado a telas denota algo muy lujoso, como puede ser la auténtica púrpura, algo que φοινικέεις parece no tener, o que, al menos, no tiene en el alto grado del primero. En consecuencia, equipararlos en la traducción es erróneo; supone un olvido del problema, cuando ya desde la etimología misma son términos diferentes.

C) LOS DATOS MICÉNICOS

Pese a una denotación lexical mínima frente a Homero, confirman dos importantes usos generales: la aplicación de ambos radicales como tintes de telas y madera. Existen *po-ni-ke-ja* y *po-pu-re-ja* (*φοινίκεα y *πορφύρεα) para las primeras, que hacen imposible una distinción real entre ambos. Los escribas sí los distinguían, puesto que de listas de archivo se trata. La cuestión se complica más aún por la presencia allí de otro color rojo para tejidos: el instrumental *e-ru-ta-ra-pi* (*ἐρυθράφι); con ello, son tres los colores rojizos para telas. Existe, además, un cuarto *chrôma*, para el armazón o madera de carros de guerra, *mi-to-we-sa* (*μιλτόφεσα). Tienen que ser rojos diferentes; pero la dificultad de fondo está en un problema químico: ¿cuáles eran las sustancias de las que los dos o los tres últimos se extraían?. Es imposible saberlo. Los datos son éstos:

1) *Ta 714/2*: *ku-ru-so po-ni-ki-pi* y *ku-wa-ni-jo po-ni-ki-pi* en *Ta 714/3*. Son nombres al parecer de materia, motivo decorativo de muebles. M. VENTRIS y J. CHADWICK lo consideran como *phoinikíphí*, con la desinencia instrumental *-φι, frecuente en micénico, comentando: "It has been suggested that the name of fabulous bird φοῖνιξ (Hesiod *fr.* 171.4) was first applied to the 'grifinds' and sphinxes so prominent in Mykenaeen art, particularly on the ivoires from Mykenae, Delos and Enkomi (they are often confronted heraldically in pairs)".¹² Dada la amplitud de conceptos que encierra φοῖνιξ, resulta imposible saber con certeza de qué motivo se trata, en un mueble con incrustaciones de oro y *kýanos*. De hecho así ocurre con

otras tablillas, en posteriores interpretaciones, con relación a *po-ni-ki-jo* (KN Ga 417, 992, Og 425, 426); para J.L.MELENA se trataría de *ponikijoi* (*karpoi*).¹³

2) Sabemos por C.GALLAVOTTI que *po-ni-ki-jo* es un étnico muy frecuente en Cnosos, unido a nombres de persona (Ga 420, 992, 1019, 1040, Og 425, 834, Se 965, X 1048), o bien a nombres de especies (Ga 417 ss. 423: *koridano ponikijo* = *κορίανον Φοινίκιον*), alternando con *kuparo kupirijo* (*κύπαρον Κύπριον*). Con ello se plantea de nuevo el problema de los fenicios y su producto, que, según este investigador, debe de ser reexaminado.¹⁴

3) El derivado nominal *po-ni-ki-ja* (= *φοινίκεα*) se aplica a la caja o armazón de carros en la serie Sd O 405: *po-ni-ki-ja a-ra-ro-mo-te-me-na a-ra-ru-ja a-ni-ja-pi*; es interpretado, por lo general, como simple pintura roja sobre madera, pero no un color púrpura.¹⁵ Tampoco hay por qué igualarlo al otro término para el rojo, *mi-to-we-sa*, "bermellón", otra pintura para madera también. Aunque sean dos rojos, hay que admitir que no son iguales, al menos desde el punto de vista etimológico y, tal vez, químico.

4) Por último, *po-ni-ki-ja* y *po-ni-ke-ja*, aplicados a vestidos en L 1568, son para GALLAVOTTI cabales términos de color: *opi 'neki ride'ponikeja* (en realidad *opiponikeja*, comparable a *ἐπιφοινίσσω*); *po-ni-ke-ja* (= *φοινίκεα*) es "rossi", que "allude al colore rosso violetto del succo stratto del *φοῖνιξ*"; *mi-to-we-sa* es "vermiglio", y el otro término para vestidos, *po-pu-re-ja*, no es un "doppione lessicale" de *po-ni-ke-ja*, sino que los considera como "cangianti" conectándolo con el antiguo valor de *πορφύρω*, (<**bher-*, *ferveo* en lat.), con lo que se traslada, y no con mucho rigor, la situación que se ha analizado en Homero a las *Tablillas micénicas*: *φοῖνιξ* = púrpura.¹⁶ De lo que es pura poesía, en efecto, se salta a una mera lista de archivo. Por otra parte, al existir en micénico un tercer término para el rojo, *e-ru-ta-ra*, apelativo masculino, (= *Ἐρύθρας*), o topónimo (*Ἐρύθραι*), explica el filólogo que el instrumental *e-ru-ta-ra-pi* "sembra bene un' anotazione cromatica, e forse questo aggettivo femminile sostantivato sta ad indicare una tintura rossa, e magari il nome stesso del *φοῖνιξ* e del suo succo". Esta última frase, (que no pasa de un simple deseo) no convierte a *e-ru-ta-ra-pi*, ni a *po-ni-ki-pi*, en sinónimos: No

ha distinguido bien el investigador todos esos matices del rojo, latentes en πορφύρεος, φοινίκεος, μίλτος y ἐρυθρός. a) *Ponikeja* ¿color violeta (=púrpura) extraído del φοῖνιξ? b) *Mitowesa* ¿rojo bermejo y, por lo tanto, más claro? c) Igualar *erutarapi* y *poniki-pí* supone una inseguridad mayor aún. d) Tampoco los textos nos permiten base para equiparar *po-ni-ke-ja* y *mi-to-we-sa*.

En suma, tenemos en micénico cuatro términos para el rojo, su espectro individual y concreto es de imposible precisión, por las dudas técnicas, sobre todo químicas, (= materiales de donde proceden). No existe uniformidad en esos datos químicos en los textos posteriores, ni tampoco en los especialistas que estudian tal problema. Igualar dos términos en un autor concreto, o *clisés* como νέας φοινικοπαρήους y νῆες...μιλτοπάρηοι, es válido desde la sintaxis o la métrica, pero peligroso en cuanto a la semántica del color. Y el que Heródoto (3.58) hable de las naves homéricas como νέες ἦσαν μιληλιφέες, tampoco indica que φοινίκεος = μίλτος, sino que se trata de un rojo cuyo matiz es imposible de discernir.¹⁷

D) LEXICALIZACIÓN DE *ΦΟΙΝΙΚ-

De los usos analizados hasta aquí (tinte diverso o pintura en telas, cueros, madera, etc.) Homero los amplía a la esfera natural:

1) Sangre (aunque muchísimo menos frecuente que φοινιο-): *Il.* 23.716-7, σμώδιγγες...αἵματι φοινικόεσσαί, que supone una adecuación al hesiódico αἵματόεις (*Sc.* 194, Ἄρης αἵματι φοινικόεις).

2) Un caballo, ejemplo único, es φοῖνιξ, en contraste con una mancha λευκόν en la cabeza: *Il.* 23.454-5, ὅς τὸ μὲν ἄλλο τόσον φοῖνιξ ἦν, ἐν δὲ μετώπῳ / λευκὸν σῆμα τέτυκτο πρίτροχον ἥτε μήνη.

3) Penacho de los cascos, que parece ser una extensión del uso anterior, al estar los λόφοι hechos de crines de dicho animal: *Il.* 15.538, νέον φοίνικι φαεινός.

4) Antropónimo; Fénix (Φοῖνιξ), hijo de Amintor y preceptor de Aquiles, como muy bien aclara CHANTRAINE, no es "el fenicio" (término también atestiguado en *Los Poemas*), sino el de cabellos rojos o el "bassané" (=el de rostro moreno o cetrino). Lo hallamos largamente atestiguado en la *Iliada* (9.168, 223, 427, 432, 607, 621, 659, 690; 16.198; 17.196, 561, 555; 19.311 y 23.360).

Una simple ojeada a estos ejemplos nos advierte de la amplitud espectral de φοῖνιξ: desde el color bayo o alazán de un caballo, o del color de los cabellos o un rostro tostado, al rojo fundido de la sangre; de las telas cabe hablar de un rojo atractivo, pero no precisamente y siempre un rojo oscuro (=púrpura). Si Homero se sirve de φοῖνιξ, y no de πορφύρα, sólo podremos hablar de un rojo oscuro cuando sanciona tejidos, y, aún así, no sin verdaderas dudas. El acompañamiento de φαεινός implica un color "éclatante", atractivo, vibrante; pero el espectro exacto lo ignoramos. El genuino púrpura supone siempre una mezcla de rojo y azul (=carmin violáceo); pero no se puede extender sistemáticamente siempre que se hable de telas. En páginas anteriores advertimos diferencias entre las capas y mantos con πορφύρεος y φοῖνιξ, respectivamente.

La lexicalización de φοῖνικ-, escasa en Homero, se amplía en la poesía posterior, como H. DÜRBECK puntualiza: a) Sangre (Simon. 116.1 *fr.D.*). b) Enrojecer, por causas diversas (E. *IA*.187 ss.; A.R. 3.725; Mosch.3.5). c) Color de la llama (Pi. *P.* 1.24; Ba. 18.56; E. *Tr.*815). 4) Ganado, especialmente bueyes: Pi. *P.*4. 205; Ba. 11.105, 5.102. 5) Rayo (Pi. *O.* 9.6; Bach. 12.40). 6) Rosas (Pi. *I.* 4.18, *P.* 4.64). 7) Armamento (escudos, cascos, penachos): Ba. 8.10; Thcr. 22.195, φοινικολόφος. 8) Varia: color del plumaje de ciertas aves, pájaros, gallos, cresta de un dragón, etc.¹⁸

Observada esta enumeración, cabe concluir:

1) Que se amplía la lexicalización, pero el espectro cromático de dicha base sigue siendo el mismo: desde el amarillo rojizo de la llama, o casi blanco del rayo, al rojo saturado de la sangre, de la cresta del gallo, de las rosas o del plumaje de ciertas aves. Resulta curioso que, frente al amplio uso homérico para telas y madera, φοῖνιξ ha descendido como puro tinte o como pintura: A. *Eu.*1028 (φοινικοβάπτοις, para ἔσθημα); φοινικόκροκος, para ζῶνα, Pi. *O.*6.39; Simon. 33; φοινίκεος, para ἵστιον o πέπλος, E. *Hel.*181 (del que CHANTRAINE, en *DELG*, duda entre "teñido en púrpura", o "color púrpura"; el nombre φοινικίς, manto o capa militar en Ar. *Ach.*320, *Lys.*1140, *Pax* 1173 y 1175, deriva indudablemente de su color rojo.

2) A la par que se amplía la lexicalización se concreta poco a poco el matiz concreto del rojo para tejidos; el ej. de Píndaro

con φοινικόκροκος denota un rojo azafranado y, en consecuencia, un color claro y no saturado en exceso.

3) Interpretar como un auténtico púrpura el de E. *Hel.* 181 es arriesgado, aunque se trate de una obra que por su tema y ambiente remonte a Homero. En todo caso, es un ej. aislado que, a nuestro entender, demuestra una vez más que la ecuación (φοῖνιξ = πορφύρα) no llegó a cuajar nunca por entero en el sistema de la lengua griega, aunque Homero se sirviera de ella.

4) Estadísticamente es mayor el número de casos que acercan más a *φοινικ- a matices escarlata, naranja y amarillo o rubio (e. g. rayo, llama, ganado bayo) que a matices rojo-fríos o violáceos, es decir a la púrpura. Lo último resulta fracamente excepcional.

5) Tampoco hay razón para verlo como tal en micénico, aunque se aplique a telas y/o madera. Si para las primeras se utilizan φοινικ- y πορφυρ-, es más lógico pensar en una distinción.

6) No negamos que la posible adecuación φοῖνιξ = πορφύρα de Homero haya podido confundir a algún poeta en sus *clisées*; todo autor griego, al fin y al cabo, bebe de su fuente.

7) Pensar, en cambio, que a partir de un uso exclusivo para telas -donde φοῖνιξ como sustantivo parece sustituir a πορφύρα- (recuérdese que CHANTRAINE lo consideraba como una especialización secundaria"), podrá postularse, en todo caso, dentro del sistema de ambos radicales como sustantivos, pero no como adjetivos. Antes bien, es mucho más coherente concluir que, si Homero utiliza ambos epítetos (φοῖνιξ y πορφύρεος), se debe a que los diferenciaba. El problema está en establecer esa diferencia; pero igualarlos es muy fácil, tanto como indemostrable. Ese escollo se observa al intentar ofrecer los especialistas un color fórmula para ambos:

a) C.GALLAVOTTI: *ponikeja* = "rojo-violeta", color extraído del φοῖνιξ, frente a *popureja*, "aspecto cambiante", "éclatante", "borbollante" (=alusión al valor originario de πορφύρω, palabra ide. con la que se contaminó πορφύρα por etimología popular). Tal acromatismo en micénico parece erróneo, al retrotraerse a un inventariado un problema que es poético, de la épica. Incluso aquí es bastante difícil de demostrar, según vimos ya en el capítulo dedicado a este color.¹⁹

b) Para W.SCHULTZ²⁰ φοινικοῦν marca el rojo en todos sus matices

ces: desde el naranja al pardo o negro. Aunque no cita el término púrpura, está claro que en ese "negro" se confunden varias tonalidades frías también; entre ellas están los azules e índigo violetas, con los que se toca a la fuerza πορφύρεος.

c) E.HANDSCHUR (o.c. p.27) en su breve estudio de φοῖνιξ en Homero le atribuye un amplio espectro cromático: de un rojo claro o bayo, intenso y luminoso "Braunrot, intensiv leuchtenden Farbe", (superior en fuerza lumínica a μίλτος), hasta el rojo-sangre muy saturado ("Blautrot bis zum sattem Rotton") de las telas. La unión sintáctica del adjetivo φαεινός contribuiría también a la denotación de la brillantez de este rojo.²¹ No se olvide que ese sintagma es exclusivo de Homero. Su tesis no sirve para la poesía posterior; en el Helenismo para algún poeta homerizante en extremo (e. g. Apolonio Rodio). El único camino para postular una equiparación u oposición es el de las circunstancias contextuales con otros colores rojos, circunstancia que en poesía casi nunca hallamos.²²

d) J.H.H. SCHMIDT da una sinonimia tripartita del color rojo, que nada aclara la cuestión: 1) ἐρυθρός, ἐρευθ- y πυρρός 2) αἶματ-, κόκκινος, μίλτινος y 3) πορφύρεος, φοῖνιξ, οἶνωπός, ἀλουργός. Se entrevé un intento de clasificación de tal color de claro a oscuro, hasta llegar a los matices violáceos o azulados del grupo 3); pero una lectura atenta en líneas posteriores advierte fuertes contradicciones.²³

e) La visión más aguda e inteligente es la de A.KOBER (o.c. p. 93): φοῖνιξ = "red purples...not the blue purples; whereas πορφυρ- includes both".²⁴ De sus páginas parecen bastante claras las siguientes conclusiones: 1) Que φοῖνιξ designa todo posible rojo, desde el más claro, el naranja, al más saturado u oscuro, aunque sin tocar el espectro del azul. 2) Que πορφυρ-, en cambio, cubre ambos tipos de rojos (cálidos y fríos); pero que ante todo lo suyo y lo que lo distingue es denotar los matices azulados, la gama más fría ("the blue-indigo-violet colors").

Examinado este ramillete de posibilidades de la crítica especializada, una conclusión por nuestra parte parece obvia: analizados estructuralmente estos hechos, tenemos una posible oposición φοινικ-/πορφυρ-, cuyo término caracterizado parece ser el primero y πορφύρεος el no caracterizado; en efecto, éste puede sancionar

los cálidos y menos saturados (si bien lo suyo es denotar los tonos fríos o violáceos); e.g. el color del rostro o de unas mejillas lo condicionan el de la sangre misma, que también es φοινικ-; lo que no impide que a un rostro se le pueda calificar con πορφύρεος: πορφυρέαις παρηΐσι, Phryn. 13; o que en un mismo verso puedan alternar ambos radicales con un mismo *chrōma*, A.R.4.668: φοινίψ...αἵματι πορφυροῦσαν (recuérdese el de Theoc. 5.125, οἶνω πορφύροις). Es frecuente una invasión de πορφυρ- con respecto al campo cromático de otros denotadores del rojo, y no ya solamente del de φοῖνιξ: Nonn. D.18.843, οὐκέτι πέμπεις / ἔμφυτον οἶνωπῆσι πορφύρεον πῦρ (de las mejillas de una mujer y con una evidente equiparación de colores vino-púrpura-fuego).²⁵

Con los últimos datos se patentiza una neutralización de tal oposición. Es normal, habida cuenta de la percepción subjetiva del color, que en poesía se acrecienta. En Homero teníamos la confluencia de ambos radicales para telas, ahora la tenemos para el rostro. Lógico tal desplazamiento: si πορφύρεος encierra un origen artificial (el color determinado de una tela), su aplicación a la esfera natural, rostro, flores, etc., supone ya un uso metafórico del término; en tal sentido la metáfora es ilógica, intuitiva, se da en ella un fenómeno de transferencia semántica a la que es ajena la simple comparación o el símil; el color plano de una tela poco o nada tiene que ver con el de un rostro, de muy difícil determinación.

Si se ha hablado de estructuralismo y de oposiciones, se debe a un simple intento de sistematización o unificación de las amplias parcelas lexicales de ambas raíces cromáticas; pero no a la ignorancia de las dificultades que ello implica. En la aplicación de oposiciones fonológicas al campo semántico o del significado, los estructuralistas no están muy de acuerdo que digamos.²⁶ Creemos que la fórmula es válida para φοῖνιξ/πορφύρεος, al menos desde la pura estadística; porque la invasión del segundo sobre los demás términos del rojo (φοῖνιξ, ἐρυθρός, πυρρός, οἶνωπός) es muchísimo mayor que la de éstos sobre aquél. La causa de tal "mecanización" quizá se deba a su "popularidad" y comodidad: moda y color -desde su introducción en Grecia por los fenicios- puede ser la base de una aceptación de πορφύρεος como rojo *týpos*; y si se añaden los mati-

ces variopintos de ese rojo, dicha extensión se explica mucho mejor.

Una simple ojeada a la estadística de usos, parece darnos la razón: los 64 casos de φοῖνιξ que da KOBER representan una pequeñez frente a los 138 de πορφύρεος, hasta el año 146 a.C.; están separados de los de φοινίλο- (87 casos, suponemos que debido a la consideración por parte de la autora de que nada tienen que ver con φοινίκ-). Si se repara, además, en la gran productividad morfológica de φοινίκ- (compuestos, derivados, denominativos), frente a la de πορφυρ-, muy parca y escasa, los datos son muy significativos. La adecuación o no a estas cifras por parte de un determinado poeta se debe a multitud de peculiaridades estilísticas de su producción: temas de fondo, símbolos, predilección por colores cálidos frente a los de la gama fría, etc.

Una última toma de datos al respecto, puesto que nos ocupamos de un poeta helenístico, es la obra de J. ANDRÉ²⁷ que estudia la continuación cromática de unos usos helenísticos: *puniceus* y *purpureus*. En ella observamos estas ideas de base: a) En el texto de Heródoto ya citado, se aprecia una distinción entre φοινικοῦς y el σανδαράκινος del quinto círculo o muralla de Ecbátana. El verdadero σανδαράκινος era un sulfuro de arsénico (según datos de Plinio y Vitruvio); si se añade que Nevio denomina al pico del mirlo *sandaracino ore*, ANDRÉ concluye, en base a datos de H. BLÜMMER (*Die Farbenzeichnungen...*, p.208): "On peut supposer...qu'il s'agit d'un nuance jaune de la sandaraque, pourtant d'ordinaire plus rouge". Y si es lo acertado, la conclusión es que en el texto de Heródoto σανδαράκινος es un rojo (¿ambarino o anaranjado?), y que φοινικοῦς es un rojo, más saturado y puro aún. Es importante constatar que para el investigador francés (ibid. p.89) *puniceus* en latín significa "provenant de Phénicie" y *poenicum* es realmente "la couleur phénicienne" según Varrón (*L.L.* V.113): *purpura a purpurae maritimae colore, Phoenicum quod a Poenis primum dicitur allata*. Y, si Fenicia es por excelencia el país productor de la la púrpura, resulta inverosímil "que l'on ait jamais donné le nom de 'couleur phénicienne' à un autre colorant". No está muy de acuerdo esta generalidad con lo que concluye a continuación:

a) *Purpureus* y *puniceus* no se confundieron nunca, salvo por los

poetas en sus *clisés*.

b) *Puniceus* no era sino el matiz rojo de la púrpura procedente del "buccin", semejante al escarlata y más brillante (recordamos al respecto el sintagma homérico φοίνικι...φαεινόν).

c) *Puniceus* se ha desgajado en latín de *purpureus* y ha terminado por indicar un rojo vivo, fuera cual fuere el colorante base de donde se obtuviese.

d) *Purpureus* ("rouge carmin"), frente al de *purpureus* ("rouge écarlate"), están sensiblemente delimitados ambos por Eustacio *Silv.* II, 1, 132-34: *modo punicea velabat amictu, / nunc herbas imitante sinu, nunc dulce rubenti/murice*.

Este ramillete de datos parece concordar con la síntesis de KOBER en griego (πορφύρεος = matices rojo-fríos, azulados, φοῖνιξ = rojo-brillantes). Hemos intentado expresar esto en una oposición estructural, y nos parece lo más sensato. Especificar una diferencia más nítida entre ambos radicales es imposible.

Nuestra pregunta ante los usos de φοῖνιξ que debemos examinar en Teócrito es doble: a) ¿Confundía el poeta ese término con πορφύρεος? Nos parece que no; pero habrá que demostrarlo. b) ¿Qué valores estilísticos o qué símbolos representa φοῖνιξ en su poesía y con respecto a los demás colores rojos?, o, lo que es lo mismo, ¿qué matices subjetivos advertimos en el uso del radical φοιν- en el autor ante datos objetivos o reales de este color?²⁸

III) COMENTARIO A LA EJEMPLIFICACIÓN DE *Φ O I N- EN TEÓCRITO

El radical *φοιν- es el más generalizado en el *Corpus Theocriteum* para el color rojo, con ocho ejemplos en total. Las parcelas lexicales a que se aplica son diversas: humana, natural y artificial, aunque no a la esfera divina. Todos los demás términos para el espectro del rojo, que el poeta utiliza, se refieren a todas esas esferas, excepto al artificio de los objetos.

Teócrito hace uso de tal radical con derivación nominal y verbal diversa: φοίνιος, 1; φοῖνιξ, 2; φοινίσσω, 2; φοινικόλοφος, 1; φοινίκεος, 1. Aparece, por último, un δαφοινός, que, conexionado con dicha base, ha de ser tratado aparte: *Id.* 25.232, κράτα δαφοινόν, para la cabeza del león de Nemea. Parece un caso aislado, al

ser único dentro de los poemas atribuidos a Teócrito, lo que unido a la dudosa paternidad de dicha composición, nos hace desconfiar bastante de que el poeta lo utilizara alguna vez bajo esa morfología.

A) στέφον καλέβαν φοινικέω οἶος ἄτῳ (Id. 2. 2)

1) VERSIONES Y GENERALIDADES

Simeta, en una ceremonia de magia homeopática, se dispone a coronar un recipiente con un copo de lana roja. El epíteto de color es vertido por traductores de forma diversa: "with fine crimson wool" (GOW); "with crimson flower o'wool" (EDMONDS); "fine laine teinte en rouge" (LEGRAND); "mit der purpurnen Wolle des Schafes" (BECKBY); "mit purpurner Wolle" (FRITZ); *purpurea ovis lana* (C. AMEIS); "col purpureo velo della pecora" (V.PISANI); "con finos vellones teñidos de rojo" (M. FERNÁNDEZ GALIANO); "con la vediya purpúrea de una oveja" (M.BRISO); "de fina lana carmesí" (G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA); "con purpúreo vellón de oveja" (A.G.LASO). J.RUMPEL latiniza el término con *purpureus*, *puniceus*, explicando en su versión que *purpureae lanae maxima in incantamentis efficacia tribuebatur*; por el texto que cita (Clem. Alex. *Strom.* VII.6. p. 843, ἔρια πυρρὰ δεδίασιν) da la impresión de que φοινίκεος, πορφύρεος o πυρρός son indiferentes a tal fin.

Se aprecian enseguida tres formas de traducción: "crimson", la que siguen los ingleses²⁹, un rojo carmín, el carmesí de alizarina de los pintores al óleo. La segunda, púrpura, que supone la confusión de dos términos griegos, no ya en Homero, sino en el Helenismo, es la menos deseable. Para Teócrito, según veremos, ambos epítetos no eran iguales. La tercera, un simple rojo, parece la más natural y acertada. En otros textos mágicos, griegos o latinos, están presentes alternativamente φοῖνιξ o πορφύρεος, *puniceus* o *purpureus*; demuestran que la lana con diferentes matices del rojo servía a los propios fines del rito; ello no autoriza a pasar por alto ni la morfología concreta de φοῖνιξ, ni su significado. El primer punto que hay que clarificar es el matiz espectral del epíteto y su distinción de πορφύρεος. Se trata de un color plano,

al estar la lana teñida y, por ende, de un tinte artificial.

Un examen de los calificativos de la pelambre animal en Teócrito, evidencia que el color más general y prevalente es el rojizo o tostado, aunque aparece con frecuencia el blanco: λευκὰν... αἶγα (3.43); λευκὰν αἰγῶν (8.49); ὁ Λευκίτης (5.47); ὁ Λέπαργος (4.45); ὁ Φάλαρος (5.103).³⁰ Chocante resulta, frente a la abundante aparición de este color, que el poeta no sancione una sola vez con blanco las ovejas. Más curioso aún resulta que el único calificativo para ellas, y en un caso único también, es un negro; muy especial además, puesto que no se trata del genérico μέλας, sino de πελλός o *fuscus*, *Id.* 5.135: τὰν οἶν τὰν πελλάν, glosado por el *schol.* como τὴν μέλαιναν (cf. cap. a ΠΟΛΙΟΣ, p. 964-973). Parecen desprenderse de estos datos unos evidentes hechos:

1) Que entre las cabras, rojizas o tostadas por lo general, no faltan tampoco las blancas o moteadas de blanco.

2) Que es excepcional la oveja negra; la expresión, tan popular en nuestro refranero, demuestra lo aislado del caso, excepción bien marcada por el poeta con un epíteto nada general para el negro, sino muy especial (πελλός) y, por ende, muy intencionado. Es único en los poemas del autor y se enmarca en uno del más rancio sabor pastoril.

3) Llamar a las ovejas λευκαί parece absurdo; éste y no otro es su habitual y proverbial color en todas las lenguas; y nadie imagina otra color al hablar de ese animal.

Ante estos datos resulta obvio que el copo de lana, utilizado por Simeta, está teñido de rojo (φοινίκεος); no existen en lugar alguno ovejas φοίνικες. Inútil, por otra parte, resultaría teñir de ese color un vellón negro; el resultado sería nulo, al ser básicamente más oscuro el segundo.

Parece, en principio, lógico buscar el origen de φοῖνιξ en el presente texto en los tintes micénicos y homéricos. En ello han pensado, quizá, los traductores, metiéndonos de lleno en la confusión φοῖνιξ=πορφύρα, según corroboran las versiones de φοινικέω... ἄωτῳ por "purpúreo vellón". Una equivocación y anacronismo: se está trasladando una situación homérica -que dista mucho, además, de ser general- a un autor y género completamente diferentes. Porque Teócrito distinguió perfectamente φοινικ- de πορφυρ-:

a) Ἄωτος es un término que Homero nunca cromatiza; Teócrito, en cambio, opta por lo contrario. El dato ha escapado a editores.

b) En páginas anteriores de este mismo capítulo se ha comprobado que lo reiterante para telas (χλαῖνα, δίπλαξ, ῥῆγος, πέπλος, τάπης, φᾶρος) era πορφύρεος, y que φοῖνιξ se utiliza sólo para χλαῖνα (las túnicas de Telémaco y Néstor, en *Od.* 11.500, e *Il.* 10.133: χλαῖναν...φοινικόεσσαν), en tres casos totales.

c) Con ζωστήρ, "cinturón" (¿de tela o de cuero?), en cambio, Homero se sirve de φοῖνιξ (cf. el sintagma ζωστήρα φοίνικι φαινόν de *Il.* 6.219 y 7.305). Hemos visto, por el contrario, cómo Teócrito califica a un sustantivo de la misma raíz que ζωστήρ, las cintas que penden de la corona de Delfis, en 2.122, con πορφύρεος: πάντοθι πορφυρέαιοι περὶ ζώστραισιν ἑλικτάν.

Las diferencias en el uso de φοῖνιξ por parte de uno y otro poeta son claras; Teócrito parece haberse apartado conscientemente del primero para los casos de ζωστήρ y Ἄωτος; coincide, empero, en servirse de πορφυρ- para telas lujosas y vistosas: e.g. los πορφύρεοι τάπητες, que Gorgo y Praxínoa admiran, y la γυνὴ Ἀοιδός celebra en *Id.* 15.125 (πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνῳ); si bien el precedente lejano del sintagma es homérico (cf. *Il.* 9.200, τάπησί τε πορφυρέοισι, u *Od.* 20.150, τάπητας βάλλετε πορφυρέους), muy bien ha podido haberlo tomado el poeta helenístico de Baquílides (*fr.* 21.2, πορφύρεοι τάπητες), ante la exacta coincidencia morfológica del cliché.

Parece que estos hechos confirman una conclusión que ya se vislumbraba parcialmente en parte en Homero, pero corroborada plenamente en Teócrito: cuando se aplica a telas πορφυρ- puede considerarse como un auténtico púrpura, lógico ante la vistosidad, moda, presunción u ostentación; presumido es Delfis, ostentosa la propia escena de desfile; finísimos los τάπητες de la ceremonia palaciega. Las mujeres no suelen equivocarse en cuestiones de moda y colores, y la presunción del atleta Delfis acusa bastantes atisbos de hombre poco entero.³¹ De todo ese ramillete de datos puede colegirse que dicho radical en Teócrito se refiere a lo lujoso, que muy bien (dado que, además, está lo palaciego y lo real de por medio) puede ser la auténtica púrpura. En la ciudad y palacio lo detectamos ya en Homero. En lo rural no encaja la púrpura y en lo

bucólico tampoco. Y cuando en *Id.*5.125 emerge, se advierte cómo el autor ha tenido que echar mano del naturalismo para explicar su color, mediante el instrumental οἶνψ: τὸ δὲ Κράθι, οἶνψ πορφύροις. La definición de un término de color por otro y la contraposición de ambos a la connotación del blanco en γάλα hacen pensar en una tonalidad rojo violácea u oscura para πορφύροις.

Aunque el *Id.*2 es ciudadano, el ejemplo con φοῖνιξ nada tiene de lujo, vistosidad u ostentación; pues privada, íntima y a puerta cerrada tiene lugar la ceremonia del hechizo mágico. La diéferencia con la escena exterior, en la que se describe a Delfis y su atuendo, es evidente. Las dos esferas no pueden ser más opuestas, y la crítica advierte en el argumento de fondo una dualidad estructural, que aclara el desarrollo de la acción, como se verá. Φοινικέψ, aplicado aquí a lana, es un color plano, rojo, que no tiene por qué ser vistoso; está apegado a lo utilitario, cotidiano, de andar por casa, tan antiguo como la poesía misma. Ancestral es la tarea del hilado en Grecia, que perdura y Teócrito nos documenta en un excelente poemita familiar de muy breve factura.³² Es obligado suponer que toda mujer griega dispusiera en su hogar de copos, vellones, madejas de lana roja (el más atractivo color), para uso utilitario a distintos niveles. A ese rojo nos referimos, y, dado que Simeta es una mujer, es imposible que confunda un simple rojo o φοῖνιξ con un púrpura real. No hay rigor, pues, en las versiones de los editores (GOW y otros), al traducir indiferentemente ambos por "crimson" o "purpúreo". Si nos vamos en principio a la detección de un concreto *chrōma*, se debe al hecho de tratarse de una prenda artificial; importan mucho más intenciones, símbolos y estilo que el poeta ha querido transmitirnos con el ejemplo.

2) PRECEDENTES POÉTICOS

A los editores (GOW incluido) se les ha escapado la fuente de donde ha sido tomado este final de verso οἶδς ἄωτψ, para nosotros en una primera lectura, homérico por intuición, corroborada luego como cierta por interesantes datos críticos. Ἄωτος es, como bien demostrara BUTMANN (*Lexilogus* II, 15), forma homérica antigua, con un significado concreto de "vellón", "copo de lana". El neutro ἄω-

τοῦ no aparece hasta los poetas alejandrinos; Teócrito usa el masculino en el caso presente y en 13.27 (θεῖος ἄωτος ἥρώων), donde tenemos ya una metáfora: "la divina flor de héroes". Hay un eco épico innegable, mezclado con otros datos posteriores en el poeta helenístico.³³

Nuestra posición es muy clara; el presente ejemplo teocríteo procede de *Od.* 1.443: Telémaco medita los consejos de Atenea, tras su conversación con ésta, durante la noche y bajo el abrigo de un vellón de oveja: ἔνθ' ὅ γε παννύχιος κεκαλυμμένος οἶδ' ἄνω, / βούλευε φρεσὶν ἧσιν ὁδὸν τὴν πέφραδ' Ἀθήνη. Un análisis no muy profundo revela enseguida las siguientes coincidencias: 1) Nerviosísimo nocturno, que en Simeta se trueca en un problema pasional. 2) La noche, enemiga de todo problema psicológico o emocional. 3) El deseo: para Telémaco un viaje y hallar a su padre, aunque al final lo que realmente quiere es la muerte de los pretendientes, acto que no puede realizar solo. Simeta desea recuperar el amor perdido con sus prácticas mágicas (cf. v. 18-30, con el fuego, la cera y consunción pasional de su amante).

También son patentes las diferencias entre ambos autores: Teócrito se ha inspirado en una escena que innova, al introducir un tema erótico a la par que mágico. No se trata sólo de que la épica se conciba o sienta bucólicamente, o descienda al nivel de la vida cotidiana, según ha dicho PERROTTA. Eros es una de las venas centrales de la poesía del siracusano; inspiración en el pasado para transfigurarle, variando los condicionantes, consiguiendo una situación con nuevos efectos, deseos y símbolos. En esta tarea de πόνος, ya vista en casos anteriores, ocupa el color un lugar destacado. Si en Homero la expresión es acromática y Teócrito la ha cromatizado en rojo, el más atractivo de los colores, han de existir motivos o razones de fondo:

1) Los editores y especialistas han orientado sus comentarios sobre este mechón de lana hacia el campo de la magia en exclusiva; dos son los símbolos que en su color rojo advierten: poder de atadura (encadenar el amor perdido), κατάδεσις (cf. v.10, ὥς.../ νῦν δέ νιν ἐκ θυέων καταδήσομαι), y sentido apotropaico en calidad de φυλακτήριον o ἀλεξίκακον. Pero puede contener un ramillete de símbolos más amplio. La lana es ya apotropaica, independientemente de

su color; no es necesario el rojo a tal fin,³⁴ y así parece indicarlo el poeta en en *Id.* 24. 98: rociar la casa con ramas, envueltas en cintas de lana, es el consejo que el adivino Tiresias da a Alcmena, tras el percance de las serpientes enviadas por Hera: θαλλῶ ἐπιρραίνειν στεμμένῳ ἄβλαβὲς ὕδωρ. Igualmente tenemos en Sófocles (*OC.* 475) simple lana sobre unas cráteras, en una escena de libación, e insistiendo en la lana joven, recién esquilada: οἶδ' νεώρους νεοπόκῳ μαλλῶ λαβών.³⁵ No hay obstáculo para pensar que tal vez la lana roja fuera más efectiva; pero es muy difícil que la lana, blanca de por sí, recién esquilada, pudiera estar teñida de tal color, a no ser con la propia sangre de la víctima, de la que también el radical *φοινικ- pasa a ser un símbolo por su asociación a φόνος. La bibliografía sobre simbolismo es muy amplia y nos interesan tan sólo opiniones referentes al caso concreto que nos ocupa; J. HOROWSKI lo comenta con bastante precisión: "Ce recipient (καλέβα) était entouré d'un fil rouge de laine de brevis, la couleur rouge de laine avait des qualités apotropaïques, d'après qu'on nous fait comprendre l'Eneide (Verg. *Aen.* 3.304). Dans le cas surnommé le fil rouge devait certainement protéger les deux personnes qui s'adonnaient en pratiques d'ensorcellement et rêmaner en même temps l'amoureux infidèle, par une sorte de magie homéopatique".³⁶

2) Ante el fuerte contenido pasional de la composición, el bloque crítico se orienta a un parangón con Safo a la hora de una valoración de los síntomas amorosos.³⁷ Como siempre, empero, hallamos "mélange"; los ecos homéricos saltan a ráfagas una y otra vez.³⁸ Hay en este poema una contaminación variopinta de elementos, que el poeta transforma siempre en nuevos contenidos. Tras un análisis de datos, puede concluirse que φοινικέῳ guarda una estrecha relación con lo convulso: el dolor y rencor de Simeta, personaje central que mueve el *Idilio*. Esa estridencia y nerviosismo que la lleva a ser despectiva con su criada y confidente, Téstilis, con el consiguiente odio hacia el presuntuoso Delfis por su abandono (v. 4, ὅς μοι δωδεκαταίος ἄφ' ᾧ τάλας οὐδὲ ποθίκει). Nos hallamos ante un alma enferma, convulsa, en la que amor y odio son coexistentes, exagerados sus síntomas hasta rayar en una verdadera y violenta enfermedad. El estudio de H. HOMMEL analiza estos deta-

lles, reflejados en datos lingüísticos de contraste, que afloran con reiteración a lo largo del *Idilio*.³⁹ El simbolismo del fuego y calor, también otra constante sintomática, se funde con el de luz/tinieblas, día/noche, en un camino directo hacia lo pasional también y, también hacia el color.⁴⁰

En tal sentido, en principio detectamos en φοινικέω algo que guarda una relación directa con ese tema de fondo, distinto de la amorosa suavidad que advertimos en ἐρυθ-/ἐρευθ-, ῥοδο- o en μαλο-; es la violencia y desasosiego; algo que tiene mucho que ver con la asociación del radical con φοινός, φοίνιος y , en definitiva, con φόνος. La entraña de la conclusión son los artículos básicos citados: el reflejo de ese nerviosismo o desazón adquiere en el propio ritual mágico caracteres externos estridentes, rayanos en la violencia; Simeta piensa en la suprema violencia, sobre todo en su propia persona, tras el engaño de Delfis, como muestra el v.160, de siniestro presagio: τὰν Ἀΐδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἀραξεῖ.

Teócrito parece haber comprendido lo que subyace detrás del radical: la conexión con φόνος por etimología popular, de la que los etimólogos hablan. En capítulos subsiguientes se demuestra que ἐρυθρός, οἴνωπός, μαλοπάραυος, ῥοδο- (e incluso πυρρός) sancionan un amor sin estridencias, sin φόνος, sin αἶμα y, sobre todo, sin Ἀΐδης. En los ejemplos que subsiguen lo corroboramos. Pero ya aquí afirmamos que en φοινικέω...ἄνω del comienzo (para muchos una simple muestra de lo apotropaico del que sería una simple *variatio* el v. 122, πορφυρέαισι περὶ ζώστραισι ἑλικτάν) es el primer eslabón del color rojo en este poema, con un doble y hasta triple valor. Y un análisis del cromatismo total nos lo confirma.

Los matices de color aquí empleados, aparte de fundamentales o primarios, son estridentes: rojo y amarillo; los alterna el poeta de claro a oscuro hasta convertirlos en exponentes de la noche (la turbación, miedo, violencia, terror), de la pasión (fuego, violencia, enfermedad, la estridencia de la luz del día). La narración transcurre con la noche como telón de fondo; de ahí se salta al día alternativamente. Es la técnica del contraste, el nerviosismo, convulsión los que mueven los hilos de toda la trama:

a) Rojo: v. 2: φοινικέω οἷός ἄνω.

b) Negro (=rojo), v. 12-13, Hécate y su tétrico caminar sobre

"negra sangre": τῇ χθονία θ' Ἐκάτῃ, τὰν καὶ σκύλακες τρομέοντι/έρχομένην νεκύων ἀνά τ' ἠρία καὶ μέλαν αἷμα.

c) Rubio: la rubia Perimeda, fabricante de pócimas y brevajes, μήτε τι Μηδείας μήτε Ξανθῆς Περιμήδας, en v.16.

d) Negro (=rojo): de nuevo la fórmula homérica para la roja sangre que de Simeta Eros consume, en v. 55-56, αἶαί Ἔρως ἀνιάρé, τί μεν μέλαν ἐκ χροὸς αἷμα/ἐμφὺς ὡς λιμνᾶτις ἅπαν ἐκ βδέλλα πέπωκας;

e) Rubio (v. 77-78): se acentúa otra vez lo estridente ante la belleza de Delfis y Eudámippo; sus barbas son más rubias que el helicriso, flor de un amarillo intenso, y más brillantes que la propia Luna. Un pleonasma, que acrecienta el contraste con la noche y explica el flechazo amoroso que abrasa a Simeta; la adecuación de Ξανθός a χρυσός en lo descriptivo, se conexiona perfectamente con el simbolismo fuego-amor-pasión: τοῖς δ' ἧς Ξανθοτέρα μὲν ἐλιχρύσοιο γενειάς,/ στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλεόν ἢ τὴν Σελάνα.

f) Rubio (=tapso): v. 88, καὶ μεῦ χρῶς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψῳ. Se evita para la descripción de un cutis ajado y enfermo el clásico ὠχρός, en un deseo de naturalismo. Hay una huída consciente del sáfico cliché (fr. 2.14-15, χλωροτέρα δὲ ποίας).

g) Moreno o tostado: en el nombre parlante de Σιμαίθα (σιμός + αἶθ-), reiterado en v.101 y 104, parece haberse fijado el poeta en vías de una adaptación a una atmósfera de cálido cromatismo. Nos sugiere colores de rostros orientales, trigueños o morenos, bronceados por el sol (=ἡλιόκαυστος).⁴¹

h) Blanco (v.121), para el álamo blanco que porta Delfis en su corona, símbolo del atletismo: κρατὶ δ' ἔχων λεύκαν Ἡρακλέος.

i) Púrpura (v. 122), para las cintas que con el anterior se entrelazan: πορφυρέαισι περὶ ζώστραισιν ἐλκτάν. Comentado ya (cf. cap a ΠΟΡΦΥΡ- p.65-71), supone un apartamiento consciente, tanto del uso homérico (ζωστήρα φοίνικι φαινόν), como del pindárico (φοινοκόκροκον ζώναν); amén de un contraste buscado con λεύκαν, en una combinación cromática harto frecuente en el estilo del poeta. No es una *variatio* con respecto al φοινικέω del verso 2, sino, y sobre todo, un uso exclusivo de πορφύρεος en su justa parcela: las telas de púrpura. Indica una perfecta distinción por parte de Teócrito.

j) Rosa (v. 148): Aurora es un suave y cálido rosáceo: ἵπποι/
 Ἄω τὰν ῥοδόεσσαν (ῥοδόπαχυν *codd.*) ἀπ' ὠκεάνοιο φέροισαι. Se ha
 cerrado la composición con un rojo claro, rosicler, que simboliza
 la bella calma del amanecer, en contraste con los estridentes co-
 lores anteriores; respiro momentáneo de la plácida belleza ante el
 nuevo día, tras la tormenta pasional nocturna.⁴²

Ante una disposición del cromatismo, tan bien tramada, suenan
 los ecos de LEGRAND⁴³, para quien este *Idilio* 2 es la obra maestra
 y de madurez del poeta. En lo concerniente, no ya a la temática
 central y su tratamiento (pasión-soledad), sino en la adecuación
 de la semántica del color a dicha temática, el acierto es comple-
 to. Y algo de ello atisba L.H.GOLD en su tesis,⁴⁴ aunque en super-
 ficie tan sólo: "Theocritu's use of color adjectives in this Idyll
 is as sophisticated as his other poetic techniques in that the co-
 lors emphasize the fiery, passionate nature of the poem and its
 contrasts of horror and serenity". Se subraya en panorámica sínte-
 sis la oposición luz (en la que se enmarcan colores cálidos)/ ti-
 nieblas-noche (colores fríos y oscuros, verdes y azules); el ne-
 gro (la fórmula μέλαν αἶμα), dramatiza con tintes de terror la ac-
 ción; pero lo cierto es que ni verdes ni azules aparecen aquí con
 franqueza; a no ser que sean considerados como tales λεύκαν y
 πορφυρέαισι. Hemos estudiado ya el segundo en páginas anteriores.
 Lo que existe es un contraste claro/oscuro, por mor de acrecentar
 la bella estética de una combinación modélica. No vemos frialdad
 frente a lo cálido, sino una fina matización cromática: el autor
 huye, además, de la oposición polar λευκός/μέλας. En realidad, cá-
 lidos son todos los colores que forman el hilo conductor de la
 composición; distribuidos con maestría, todo parece dosificado y
 variado respecto de las fuentes (Homero y Safo); unión entre es-
 tructura cromática y tema o acción de fondo. Tal vez sea éste el
 sentido que GOLD ha querido transmitir con su rótulo de "sophisti-
 cated". Es la tarea de pulido (πόνος), acrecentada en este caso
 concreto en pro de una realidad y resultado nuevos.

B) y C)

φοίνικα ὅσον λόφων ἵκετ' ἄκωκή (Id. 22. 195)ὄρνιθων φοινικολόφων τοιοῖδε κυδοιμοί (Id. 22. 72)

Ambos ejemplos representan una continuación del simbolismo que venimos rastreando para el radical *φοινικ-/ *φοινιο-; la fórmula αἶμα/φοίνιον (v.98-99) es la conclusión o broche final de esa simbología estridente. Los tres casos, junto con el anterior (φοινικέω...ἄώτω), suponen la ejemplificación auténtica de esa raíz en Teócrito; los otros cuatro (son en total ocho los ejemplos dentro del *Corpus Theocriteum*) se hallan en poemas espúreos, inauténticos para la crítica; con tintes de similares símbolos, respiran una atmósfera muy diferente por los condicionantes que los rodean.

1) TRADUCCIONES

"His crimson crest" / "scarlet crested gamecocks", respectivamente (GOW); "his scarlet crest" / "of the red-crested gamecock" (EDMONDS); "den purpurnen Helmbuch" / "mit rotem Kamm auf dem Kopfe" (BECKBY); "purpurnen Helmbusch knapp mit der Spitze" / "mit purpurfarbigen Kämmen" (FRITZ); "l'aigrette de pourpre" / "de coqs à la crête rouge" (LEGRAND); "il rosso penacchio" / "di galli dalle rosse creste" (V.PISANI); "el rojo penacho" / "de gallos de roja cresta" (M.BRIOSIO); "el rojo penacho" / "de gallos de rojos crestones" (GARCÍA TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); 'puniceam ad cristam' / 'avium rubram cristam' (C.AMEIS); "la cimera de púrpura" / "de gallos de colorada cresta".

Una visión panorámica advierte de todas estas versiones el claro color rojo fuerte, sean los términos "crimson", "scarlet", "rouge" o 'puniceus'; a los alemanes se les escapa de nuevo el púrpura ("purpurnen, purpurfarbigen"), originado por la consabida confusión πορφύρα/φοῖνιξ para telas. Pero nos hallamos muy lejos de ese mundo textil en los casos presentes.

2) PRECEDENTES, COMENTARIOS Y CONCLUSIONES

Es evidente que la fuente del primero de ellos procede de Ho-

mero, como GOW (o.c.II, p.404) putualiza: "The incident is suggested by *Il.*15.535 ss. where Meges shears the crimson crest from the helmet of Dolops", con éste texto: ῥήξε δ' ἄφ' ἵππειον λόφον αὐτοῦ· πᾶς δὲ χάμαζε κάππεσεν ἐν κονίῃσι, νέον φοίνικι φαινός. Evidente que el penacho es de crin de caballo (=ἵππειον), y que lo que antes era φοίνικι φαινός ahora no lo es, al estar manchado de polvo. Aunque muchos editores traducen por "púrpura", con la equiparación, ya citada, a sintagmas para otros materiales como marfil, telas o cuero (cf. ζωστήρα...φοίνικι φαινόν), es, además de confuso, erróneo; se acaba de analizar el anterior ejemplo y de ver que, ni aún para telas o lana, se puede equiparar φοῖνιξ a un auténtico púrpura. Ahora resulta, por otra parte, innecesario: el color natural de la pelambre o crines de muchos animales -entre ellos el caballo- es ya φοῖνιξ en los *Poemas Homéricos* y en otros autores:

a) *Il.* 23.454, un caballo lo es, y una mancha blanca contrasta con dicho color: ὅς τὸ μὲν ἄλλο τόσον φοῖνιξ ἦν, ἐν δὲ μετώπῳ/λευκὸν σῆμα τέτυκτο περίτροχον ἥτε μήνη.

b) Para bueyes: *Pi.P.*4.205, φοίνισσα δὲ Θρηϊκίων ἀγέλα ταύρων; *B.*5.102, αἰγῶν θυσίαισι πατὴρ/καὶ βοῶν φοινικονώτων; *B.*11.105, θύσω δέ τοι εἴκοσι βοῦς/ἄζυγας φοινικότριχας.

c) En el propio *Corpus Theocriteum*, tenemos trescientos toros φοίνικες, frente a otros que son ἀργησταί (*Id.*25.126; se comentan más adelante con amplitud, en este mismo capítulo.

Por muy poco, o nada, que escatimaran en gastos de armamento los príncipes micénicos, resulta más que difícil pensar en crines teñidos en real y auténtica púrpura, si la propia pelambre de esos animales es ya φοῖνιξ. Tal planteamiento, de aplastante lógica, da en tierra con algunas explicaciones cromáticas; A.KOBER supone hasta plumas en el casco de Dólope (*Il.*15.538, cuyo texto ya está analizado). "Helmet plumes (λόφοι) are of this color probably the result of a dye, even though certain birds are said to have plumage of bright red, and hair of this color is ascribed to horses. Such helmet plumes are mentioned in *Il.*15.538 (φοίνικι φαινός); *AR.* 2.920, 1070-71 (φοινίκεος): *Theoc.* 22.195".⁴⁵ Ni hay tales plumas, ni tal tinte púrpura; el poeta indica con total claridad que el casco de Dólope es ἵππειον "de crin de caballo" en el verso ante-

rior. Puede advertirse una y otra vez cómo el problema técnico subyacente en la dualidad πορφύρα/φοῖνιξ en Homero, ha condicionado a más de un crítico, obsesionado en extremo por los tintes y lo artificial, cuando el nudo del problema es mucho más simple y natural.

Y, metidos ya de lleno en el ejemplo de Teócrito, lo que se advierte enseguida es que, para variar la fórmula homérica del pasaje en que se inspira, cambia el uso de φοῖνιξ como sustantivo por el adjetival, por obvias razones; aunque su mente vague hacia otra época, muy cuestionada en realidad ahora, se está pensando en un color muy natural para φοίνικα...λόφον; es innegable, tanto más cuanto que versos antes (cf. v.72) Polideuces critica los combates singulares con el símil de censura: las peleas de gallos de cresta roja; la dicción (ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοῖδε κυδοιμοί) supone un clarísimo intento de definir el color φοῖνιξ mediante algo completamente natural, no con el artificial púrpura de las telas. El color escarlata de la cresta del gallo explica la imagen cromática del otro ejemplo (φοίνικα ...λόφον), donde el compuesto, aunque distendido, es idéntico. La imagen surge del mundo real, habitual y hogareño para trasladarnos a un trasnochado pasado que, o se ridiculiza o se critica al menos. Una aguda nota de GOW al verso da en el yunque al referirse al gallo como símbolo o τόπος común "of pugnacity", recordando *Geop.* 14.16.2. El hecho mismo de que en Homero Κυδοιμός aparezca deificado o personalizado como nombre propio, cuando en Teócrito no, parece obedecer a idéntica crítica: *Il.* 18.535, ἐν δ' Ἔρις ἐν Κυδοιμός ὁμίλεον, ἐν δ' ὅλοη Κήρ (cf. Hes. *Sc.* 156).

Un segundo ejemplo, puente entre los anteriores líricos y Teócrito, es el de Eurípides (*Ph.* 820, φοινικολόφοιο δράκοντος), para el dragón, de cuyos dientes surge la estirpe maldita, una vez que Cadmo lo abatiera. Pese al genitivo homérico, la imagen está ya metamorfoseada y alejada de lo natural, aunque sigue manteniendo el signo y símbolo de destrucción: el dragón de roja cresta, que ha de arruinar a toda una familia a la larga. Es la sensación de peligro, patentizada una y otra vez en el color rojo; y esa semántica ha de basarse en una asociación con la sangre, la guerra y la violencia. Parece lo primitivo, que no las telas con su tinte lu-

joso, a juicio de expertos etimólogos.

Si de autores clásicos saltamos al Helenismo, se descubre una clara imitación, a la par que una diferencia, en los usos de φοινικ- para los penachos del casco. En Apolonio Rodio (2.920), brilla la cresta de un rojo penacho, en medio de otros cuatro que no se cromatizan: Ἀμφὶ δὲ καλὴ/τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο πῆληξ. "sur son beau casque à quatre bossettes brillait au deloin la pourpre de son aigrette".⁴⁶ La traducción por "pourpre" no la damos por adecuada; la imitación homérica se aprecia, a la par que el deseo de "rizar el rizo", convirtiendo la imagen en algo barroco, por los exagerados detalles de un casco tan complicado e inusual. Existe, a nuestro modesto entender, un deseo de poético jugueteo con lo plástico, a la vez que de transmitirnos una imagen con evidentes marcas luminosas. No es en el fondo querer denotar la violencia, guerra y muerte. En el verso yace un juego verbal, la aliteración, que acrecienta el movimiento lumínico de la descripción (cf. la abundancia de sonidos aliterados en el v.920, casi totalmente holodáctilo: Ἀμφὶ δὲ καλὴ / τετράφαλος φοίνικι λόφῳ ἐπελάμπετο; igualmente la descripción se comienza con un término plástico en el verso anterior: Ἀμφὶ δὲ καλὴ τετράφαλος). "The pugnacity", lo sanguinario o lo violento están ausentes. Incluso los precedentes a postular para el presente caso son muy diferentes: en Homero (Il.16.71), con λαμπόμενος κόρυθος se insiste en el brillo, y eso mismo hallamos en otros ejemplos de Apolonio en ese canto 2. v. 1069-71: ἄμφι δὲ χαλκείας κόρυθας κεφαλῇσιν ἔθεντο / δεινὸν λαμπομένους, ἐπεὶ δὲ λόφοι ἐσσεύοντο φοινίκεσι. Si en ambos casos se reiteran brillo y color, parece clara una diferencia con el primero (καλὴ), frente al segundo (δεινὸν λαμπομένους), claro denotador del peligro y la violencia; pero, repetimos, en ambos se reiteran, con pequeñas variantes, brillo y color con respecto a la épica; φοίνικι...ἐλάμπετο es una *variatio* del cliché φοίνικι φαεινόν para objetos diversos. Nada nos extraña la insistencia de Apolonio en la luminosidad, campo en el que la crítica advierte sus metáforas más logradas.⁴⁷

Con el rastreo de epítetos para λόφος en Homero, Eurípides y Apolonio, ya están evidenciados los precedentes de tal imagen en Teócrito, con el añadido aclarativo de *φοινικ- en aquéllos como

símbolo de peligro, destrucción, violencia o guerra. Sus dos ejemplos (φοινικολόφων y φοίνικα...λόφον), con una morfología distendida en el segundo de los casos, son equiparables en color y simbolismo, aunque no lo sean en cuanto a intenciones de estilo o de mensaje literario. En el primer caso, de entrada hay un intento de elidir lo artificial, el objeto mismo, metaforizándolo con la imagen natural de la roja cresta del gallo. El color de ésta sugiere abiertamente la de los crines del casco de la otra.

Es impensable que el poeta tuviera *in mente* el color lujoso de la púrpura en ambos casos, y, en consecuencia, rechazable es una traducción por el correspondiente epíteto; el tono regular es el pensar en un rojo general e impreciso. Aparte de la cresta del gallo, es roja la pelambre de muchos animales, tal y como la naturaleza les ha dado (caballos, bueyes, etc.). Esa tendencia al naturalismo es rastreable en Teócrito, tal vez más que en ningún otro autor por la propia temática central, el bucolismo.⁴⁸

Aclarados espectro cromático y precedentes, resta por evidenciar intenciones de estilo y mensaje literarios en ambos ejemplos, aunque difieran un tanto; tal diferencia se explica en atención a la estructura que el autor ajusta en esta composición:⁴⁹

1) Es cuadripartita y dicotómicamente enfrentada: Polideuces / Amico y Cástor/Linceo.

2) En el primer combate y dualidad existe una crítica al pasado, un intento de instaurar unos "civilizing values", frente al segundo, con huellas de un evidente arcaísmo (=Homero).

3) Tal diferencia es observable en los respectivos epítetos de color para ambos gemelos: si Polideuces es οἶνωπός, de clara raíz eurípidea, Cástor es αἰολόπῳλος, un homerismo con una larga acuñación de compuestos.

4) En los epítetos del rival aflora una crítica a la brutalidad de los combates épicos: los tributados a Ámico son negativos, tal y como vemos en cap. a ΟΙΝΩΠΟΣ, p.279-290.

5) En los de Cástor/Linceo hay arcaísmos y homerismos más que claros, denotadores del pasado (ibid. p.278-279).

Si se adapta ahora este análisis estructural e ideario a los epítetos del penacho que estamos desentrañando, se clarifica la diferencia:

1) A Polideuces le parecen vulgares peleas de gallos de roja cresta los combates del pasado: metáfora intencionada para ridiculizar la costumbre espectacular de la le época.

2) El de Cástor es φοίνικα...λόφον, con un epíteto directo a la usanza homérica; evidente juego morfológico es la utilización del mismo, antes compuesto y ahora distendido.

3) En ambas ejemplificaciones es la sangre y violencia el simbolismo del rojo; es nuestro punto de vista central respecto de la semántica de fondo para φοινικ-, φοινιλο-, y φονο- en el poeta. Brota y rebrota con insistencia a lo largo de toda la composición y se concreta en reiterada y contrastada asociación de colores rojo/blanco.⁵⁰

4) Esa reiterante simbología culmina con las fórmulas que, bajo la forma de *clímax* nos aproximan aún más al poeta de lo bélico, Homero: cf. αἶμα / φοίνιον (v.99) y μέλαν αἶμα (v.125). La propia expresión del comienzo del *Idilio* (v.7, ἵππων θ'αἱματόεντα ταρασσομένων καθ' ὄμιλον) es, en sí misma, preludio de idéntico símbolo.

5) Da la impresión de que el poeta se ha obsesionado con el color de la sangre a partir del v. 72. De aquí al final no existe otro color que éste, con la mención del rojo penacho de Linceo como última alusión a tal *chrôma*.

Se demostró ya que, frente a todo ese ambiente, representa algo diferente, una laguna dentro de la violencia: la calma de una belleza sublime mal interpretada por su rival; Teócrito ha aprovechado todos los resortes del género para realzarla, destacarla, encuadrándola dentro de un *locus amoenus*, el más logrado, si cabe, en cuanto a comunicación de un ser con la naturaleza, de manera directa y a solas, en una de sus mejores escenas. La placidez y el epíteto οἶνωπός podrían sospecharse como símbolos de un poder dormido y terrible si se le maltrata (recuérdese el Dioniso euripídeo, precedente de este uso cromático); pero no lo creemos así, dada la ejemplificación del radical *Foino- en la totalidad de los versos del poeta helenístico. Es reiterada costumbre suya, cuando el rojo adopta o se acerca a unas connotaciones de peligro evidentes (pasión, violencia) intercalar en escena un epíteto del mismo *chrôma*, más suave, que, por su semántica aporte un atisbo de calma

y belleza a una situación tensa; recuérdese que Aurora y sus brazos rosados afloran en el momento en que Simeta está más turbada, y más cansada: v. 147-48, ἀνίκα πέρ τε ποτ' ὠρανὸν ἔτραχον ἵπποι / Ἄω τὰν ῥοδόεσσαν ἀπ' ὠκεάνοιο φέροισαν. Οἶνωπός y el *locus amoenus* son también un oasis de calma y belleza, no sólo con respecto a la guerra y violencia del comienzo del poema (ἵππων αἵματόεντα... καθ' ὄμιλον), sino -y en particular- con relación al rojo de φοινικολόφων, αἶμα / φοίνιον y μέλαν αἶμα.

D) ἔσθη δὲ πληγαῖς μεθύων, ἐκ δ' ἔπτυσεν αἶμα/φοίνιον

En el *Id.* 22.98-99, Amico, sorprendido en plena pelea por quien creía un insignificante rival, Polideuces, ebrio de golpes comienza a acusar los efectos del combate. Tal lentitud de movimientos capta el v.98, claramente espondaico; es la réplica estilística al v.87, en donde el gigante, bajo la acción de la biliosa cólera, está hecho un basilisco: αὐτὰρ ὅγ' ἐν θυμῷ κεχολωμένος ἔτετο πρόσω; también el v.90, denotador del nerviosismo con claro ritmo holodactílico: σὺν δὲ μάχην ἐτάραξε, πολὺς δ' ἐπέκειτο νενευκῶς/ἐς γαῖαν. El uso del radical *χολ-/ *χολο- acrecienta el *clímax*, mucho más violento ahora bajo un sintagma formular.

1) TRADUCCIONES

"And spat crimson blood" (GOW); "and spit out the crimson blood" (EDMONDS); "und spuckte nun purpurfarbiges Blut" (BECKBY); "crachant un sang vermeil" (LEGRAND); "e sputò rosso sangue" (PISANI); 'et spuebat sanguinem puniceum' (C.AMEIS); "y escupió sangre roja" (BRIOSIO); "roja sangre" (GARCÍA TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA, y A.GONZÁLEZ LASO).

2) ANÁLISIS Y COMENTARIOS

La asociación rojo-sangre aparece aquí amplificada y confirmada; tal vez fue lo más antiguo para la mayoría de la terminología del color rojo en general.⁵¹ Es lo cruento, unido al color y al latente αἶμα; a veces se suprime este último (cf. *Id.* 23. 61, νᾶμα

δ' ἐφοινίχθη), en otras se denota, con lo que la huella formular de Homero cobra mayor evidencia (cf. dentro de esta misma composición el v.125: καὶ δ' ἐχύθη μέλαν αἶμα θεῶς κροτάφοιο χανόντος). Aún sancionados con epítetos de color de diferentes radicales, son simples variantes de idéntica simbología y cromatismo: φοίνιον, μέλαν, φοινίσσω. En Homero se utiliza hasta el propio ἐρυθρ- a tal fin, que Teócrito rechaza para esa asociación cruenta, ofreciendónos, empero, otra muy diferente. La *variatio*, como dato, nos asegura lo que los buenos etimólogos presuponen y la perfecta síntesis de P.CHANTRAINE resume: sea cual fuere la etimología de φοῖνιξ, se advierte la asociación de dicho término con φοῖνός, φοῖνιος y φό- vos, con una inmediata sanción de la sangre; "sanguíneo, rojo de sangre, asesino, muerte", encierran una semántica muy unificada; es de clara evidencia que el hablante griego así lo ha percibido, por conexión etimológica popular. Teócrito lo confirma, lo cual es un dato de importancia; los poetas helenísticos poseen un perfecto conocimiento de la filología.

Aunque tal asociación de ideas sea cierta, no hay, en cambio, que exagerar su importancia en el poeta de Siracusa. Ya de entrada, de los ocho ejemplos del radical, tan sólo cuatro son auténticos; αἶμα/φοίνιον es único, y el resto se encuentra en poemas espúreos. Unidos a estos datos los usos de αἶματ-, conectados con esa asociación, topamos interesantes sorpresas. El rojo como αἶμα, *sanguis*, *cruor*, no era del gusto del poeta. Todo parece indicar que se vio forzado a utilizarlo por razones de fondo ineludibles; pero no por voluntad estética:

a) Los usos se concentran en el *Id.* 22: ἵππον αἱματόεντα... καθ' ὅμιλον (v.7); αἶμα/φοίνιον (v.125); μέλαν αἶμα, fórmula repetida en el *Id.* 2.12 y 56; añádanse a ellos la perífrasis homérica πατρώιον αἶμα (*Id.* 22.164), y αἵματι δὲ χρὴ / νεῖκος ἀναρρήξαντας ὁμοίον ἔγχεα λούσαι (v.171-172).

b) El último ejemplo auténtico pertenece a la saga de Heracles a propósito de las serpientes enviadas por Hera (*Id.* 24.17): τὸ δ' ἐπὶ χθονὶ γαστέρας ἄμφω αἱμαβόρους ἐκύλιον.

A excepción de estos casos, explicables por su enclave en poemas de fondo épico, mitológico o fantástico, el resto de la ejemplificación es espúrea:

a) *Id.* 25. 244, también de claros acentos homéricos: βεβρωκῶς κρειῶν τε καὶ αἵματος.

b) *Id.* 21. 46 (ΑΙΕΙΣ), el más extraño del *Corpus Theocriteum* en lo que a contenidos y técnica estilística se refiere; un pez echa sangre abundante por su boca: καὶ ῥέεν αἷμα.

c) *Id.* 26. 25 (ΒΑΚΧΑΙ): ἐς Θῆβας δ' ἀφίκοντο πεφυρμέναι αἷματος.

d) *Id.* 20. 16, nueva imitación en la que αἷμα y φοινίσσω se igualan y que luego comentamos: ἐμοὶ δ' ἄφαρ ἔξεσεν αἷμα / καὶ χρῶα φοινίχθην ὑπὸ τῷ λγεος.

e) A estos datos hay que agregar el que el verbo cromático αἱμάσσω tan sólo aflora una vez en el poeta (*Ep.* 1.5), y en una escena de sacrificio, no de sangre humana: βωμῶν δ' αἱμαξεῖ κεραὸς τράγος οὗτος ὁ μαλός.⁵²

La conclusiones del análisis anterior son diáfanas:

1) Es evidente que ni la sangre ni el teñir de sangre eran del gusto del poeta.

2) Para ese simbolismo ha utilizado (en contadas ocasiones y por razones de fondo, género o fuente) φοῖνιξ, φοίνιος, φοινίκεος.

3) Tampoco φοινίσσω, sustituto de αἱμάσσω, es de su agrado. Nunca aflora en sus auténticos poemas, ni hay documentos de que lo haya utilizado.

3) CONCLUSIONES

El color y simbolismo de la sangre no cuadran en la bucólica tranquilidad de los mejores poemas del autor. Son una herencia del pasado, cuyo uso está confinado a los *Idilios* que tocan la violencia como tema de fondo. Tal rojo nada tiene de estético en sí; no sirve para una sanción de la belleza, ni de la estética y, como tal, es negativo frente a los demás términos que para dicho color utiliza el poeta: ἔρευθ-/ἐρυθρ-, οἶνο-, πυρ-, ῥοδο-, etc.

En el caso de φοίνιος la conclusión es tan general como cierta en toda la poesía griega. Se trata del epíteto más estable para denotar lo cruento y lo traumático. Su semantema está repleto de tales connotaciones dentro del rojo, y éstas se mantienen de principio a fin, incluso cuando se usa en sentido figurado de "mortal, asesino, fatal" (cf. la frecuente expresión en los trágicos de φοινία χεῖρ, ἀλκὰν φοίνιον o δάκει / φοινίῳ).

Intentos de convertir el radical en exponente de belleza no faltan, aunque siempre con φοινικ-, nunca con φοινιο- ni δαφοινός. Detrás de estos dos últimos se esconde el potente semantema de φο- vos, término base y clave que los condiciona.⁵³ Parece obvio, pues, concluir lo que sigue. Por muy mucho que *φονο- < *ghon- / *ghen- se haya cromatizado en griego, al acercársele por etimología popular φοῖνιξ, lo cierto es que éste último puede denotar lo estético, lo bello (con el consiguiente aislamiento y separación de φό- vos); con φοίνιος o δαφοινός, empero, es imposible hacerlo, por su indisoluble unión al objeto al que se aplica: guerra, dolor, muerte, carnicería, violencia, heridas; en definitiva, sangre.

Lo que ha hecho Teócrito ante tal dualidad es una generalización para ambas (φοινικ- y φοινιο-) de lo negativo (sangre y violencia), mediante una ejemplificación lexical que lo une directamente a Homero, y una oposición a todo el ramillete semántico del rojo restante (ἐρεύθω, ῥοδο-, οἶνο-, πυρ-, μαλο-, etc.), siempre orientado hacia la estética o belleza. Esto resulta evidente, ante los ejemplos que el poeta nos ofrece, aunque φοίνιος sólo se emplee una vez en la fórmula homérica que comentamos y coincida totalmente con una tendencia lexicalmente generalizada en los *Poemas Homéricos*.

GOW y WENDEL coinciden en señalar que αἶμα φοίνιον en este *Id.* 22, es un calco o réplica del homérico φοίνιον αἶμα, de *Od.* 18.97, a propósito del combate Iro-Odiseo: ἀντίκα δ' ἦλθε κατὰ στόμα φοίνιον αἶμα. El parecido entre ambos versos es total: ἐκ δ' ἔπτυσεν αἶμα/φοίνιον, invirtiendo Teócrito los términos, amén del encabalgamiento; es el clásico "gioco" helenístico, apartarse de la fuente por los más sutiles procedimientos, evitando la copia vulgar. Se ha mutado el verbo, pero se utilizan técnicas homéricas (la tmesis entre otras).⁵⁴

Un rastreo de la fórmula, de la épica al Helenismo, arroja variantes en todos los poetas que tocan el tema de la violencia:

1) Esquilo (*Th.* 736-37), invierte ambos términos en final de verso: καὶ γαῖα κόνις / πῖη μελαμπαγὲς αἶμα φοίνιον (nótese la asociación μέλαν-φοίνιον).

2) Sófocles (*Ph.* 783, para la herida del protagonista) separa ambos elementos en versos distintos: στάζει γὰρ αὖ μοι φοίνιον

τόδ' ἐκ βυθοῦ / κηκίον αἶμα.

3) Eurípides (*HF* 1184): τεκόμενος δ' ἔκανε, φόνιον αἶμα τλάς;
Or. 1255: σταθεῖς ἐπὶ φοίνιον αἶμα; *Supp.* 690: αἵματός τε φοινίου
 ῥοάς. Se inserta la fórmula en metros diferentes, o bien se varía
 el caso.

4) Bión 1.41, la coloca en el primer segmento de su hexámetro:
 ὥς ἶδε φοίνιον αἶμα μαραινομένῳ περὶ μηρῷ.

5) En Mosco (2. 58) tenemos un sufijo de derivación diferente,
 *Fεντ-: τοῖο δὲ φοινήεντος ἄφ' αἵματος ἔξανέτελλεν/ὄρνις ἀγαλλόμε-
 νος πτερύγων.⁵⁵

Todas las ideas hasta aquí expuestas sobre la presente fórmula
 se complementan con la lectura final de μέλαν αἶμα y μέλαν ὕδωρ,
 la conclusión y *clímax* de aquélla (cf. cap. a ΜΕΛΑΣ, p.1265-295).

E) νᾶμα δ' ἐφοινίχθη· παιδὸς δ' ἐπενάχετο φωνά (Id. 23.61)

Enclavado en un poema inauténtico, representa un caso más (muy
 exagerado, por cierto) de la asociación rojo-violencia-muerte, que
 nos proponemos desentrañar. Un efebo, de insolente carácter y que
 desprecia a *Eros*, recibe su castigo final con la muerte: una esta-
 tua del propio dios le cae encima, mientras toma su baño; el agua
 del estanque se tiñe de rojo por la sangre.

1) TRADUCCIONES

"The water was reddened with his blood" (GOW); es redundante; la
 sangre tan sólo se connota, por la evidente denotación anterior en
 los v.55-6: οὐ κλαῦσε νέον φόνον, οὐδ' ἐπὶ νεκρῷ/εἵματα πάντ' ἐμί-
 αμεν ἐφαβικά, βαῖνε δ' ἐς ἄθλα. "The water went all red" (EDMONDS).
 "Purpurn schäumte die Flut" (BECKBY, que persiste en la ecuación
 πορφύρα = φοῖνιξ). "Rot ward das Wasser" (FRITZ). "La piscina si
 arrossò" (V.PISANI). "L'onde rougit" (LEGRAND). "El agua se tiñó de
 rojo" (BRIOSE). "Y el agua/roja se puso". "Tiñóse el agua de rojo"
 (G.TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA). 'Unda cruentata erubuit' (C.AMEIS).

Son válidas casi todas, pese a pequeñas redundancias; la ade-
 cuación color-objeto (rojo=sangre) es tan clara que las justifica.
 Antes pasar a una explicación estilística del ejemplo, hay que re-

cordar la corrección de REISKE, por todos aceptada: νᾶμα frente al ᾶμα de los *Codd.* No afecta, por lo demás, en nada al cromatismo del verbo ἐφοινίχθη.⁵⁶

2) COMENTARIOS

El encaje de este ejemplo con la médula simbólica hasta ahora seguida (φοινικ- = violencia y sangre) es perfecta. Un análisis a mayor profundidad de ciertos aspectos de vocabulario, a nivel sobre todo morfológico, evidencia discrepancias notables en cuanto a cromatismo con el genuino Teócrito. Un rastreo total del color del poema nos insertará *in situ* el sintagma νᾶμα δ' ἐφοινίχθη. Y no menos avisará de las diferencias de éste término de color respecto de la producción auténtica del poeta; las opiniones de la crítica sobre estructuras de fondo y forma del poema nos ayudarán a una mejor comprensión del color, con las conclusiones finales que debemos extraer en último término.

La estructura cromática del poema es ésta:

1) V.8-9: οὐδέ τι τῶν πυρσῶν παραμύθιον, οὐκ ἁμάρυγμα/χείλεος, οὐκ ὄσσων λιπαρὸν σέλας, οὐ ροδόμαλον. Carencia en el efebo de todo atisbo generoso y propio de un *erómeno*. En el aspecto externo se combinan luz y color, que son negados al propio tiempo por la ausencia de lo risueño y del bello rubor de una luminosa efebía. Ecos teocriteos en cuanto a temática de fondo sí que los hay. La diferencia es que se niegan en lugar de afirmarse, dato que jamás ocurre en el bucolismo; menos aún con esa rotundidad.⁵⁷ No encajan estos datos con la suave armonía del amor en el siracusano, y sus cuidados epítetos cromáticos a tal fin.

2) Si los síntomas de lo natural se niegan, lógico es que se manifiesten los contrarios: la bilis, que transforma su rostro de bello en salvaje y odioso, en v.13: τῷ δὲ χολῷ τὸ πρόσωπον ἀμείβετο, φεῦγε δ' ἀπὸ χρώς.⁵⁸

3) Nuevas coincidencias semánticas y formales para cromatismo surgen de nuevo en v. 30-31, respecto a sus respectivos ecos en el resto del *Corpus Theocriteum*: λευκὸν τὸ κρίνον ἐστὶ, μαραίνεται ἀνίκα πίπτει / ἅ δὲ χιῶν λευκὰ, κατατάκεται ἀνίκα παχθῇ. Violetas blancas (λευκοῖων) porta Lícidas en su corona (*Id.* 7.63), entre otras flores -rosas y aneto-; anudado todo en torno a un tema eró-

tico, festivo y nostálgico.⁵⁹ Lo cierto es que estilo y comparación acercan mucho más a las palabras de Buceo este ejemplo del *Id.* 23, con un hemistiquio mucho menos marcado y, desde luego, no como paradigma general, poco hábil; es la violeta oscura la que se recuerda a propósito del rostro de Bombica: καὶ τὸ ἵον μέλαν ἐστὶ καὶ ἅ γραπτὰ ὑάκινθος, / ἄλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρῶτα λέγονται. La atmósfera es distinta; lo que en Buceo es puro entusiasmo y ensueño, en el *erastés* es puro pesimismo y poca habilidad. Lo mismo hay que decir de la nieve como paradigma de la fugacidad, más que de la belleza de su propio color; si Polifemo se refiere a la nieve como λευκᾶν ἐκ χιονός (11.48), lo hace por entusiasmo, ensalzando color, pureza y sobre todo naturalismo primario de dicho elemento.⁶⁰ En suma, las ráfagas de la chispa teocri-tea se apagan, y los aires son nuevos a la hora de transmitir el mensaje a base del cromatismo.

4) Por último, como resultado de esa biliosa cólera y enfermedad insistencia del *erastés*, también el suicidio de ambos se cromatiza con lo cruento: ἐπὶ νεκρῷ / εἵματα πάντα ἐμίανεν ἐφαβικά (cf. el verso precedente con la insistencia en el mismo, mediante una asonancia φόνος-αἷμα (οὐκ ἔκλαυσε νέον φόνον). La verdadera denotación de lo cruento tiene lugar en forma de *clímax* en el sintagma que estamos comentando: νᾶμα δ' ἐφοινίχθη.

En conclusión: el análisis de disposición y estructura del color en el presente poema parece acusar una paradoja cromática, no mal conjugada estructuralmente: el color rojo de la ruborosa efebía con sus símbolos (μαλο- y ῥοδο-), al ausentarse de un natural rostro bajo los efectos de la bilis (cf. τᾷ δὲ χολᾷ τὸ πρόσωπον ἀμείβετο), engendran un violento castigo, desagradable por la presencia de la sangre (cf. φόνον, ἐμίανεν, ἐφοινίχθη); la obra es de Eros mismo, una estatua del dios, habitual en los gimnasios. Tal estructura nos enseña a la vez dos cosas, coincidentes sí con el resto del *Corpus Theocriteum*; tanto ῥοδο- como μαλο-, aunque sancionen el color rojo, pertenecen al intimismo del amor (también ἔρευθ-, οἶνωπ- pertenecen a dicha parcela simbólica); φονιο-, φοινιο-, φοινικ-, al igual que αἷμα, se adecúan en exclusiva a la sangre, y, en definitiva, a la muerte. Dicha estructura se exagera en el presente poema; hasta el punto de que un paradigma amoroso

de semejantes caracteres y luctuosa transcendencia jamás hallamos en el verdadero Teócrito. El caso de Simeta, ya visto, es mucho más natural; no aboca en suicidio, menos aún en suicidio doble.

Las ideas de la crítica en torno a este poema nada tienen de positivas.⁶¹ Interesan las que guardan cierta relación con el cromatismo, escasas casi siempre.

El más analítico es el la italiana PAOLA RADICI COLACE⁶³, que observa las ss. correspondencias con el 'Επιτάφιος de Ps. Bión: a) 1.11, καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος = v.13, τῇ δὲ χολῇ τὸ πρόσωπον ἀμείβετο, φεύγε δ' ἀπὸ χρῶς (recuérdese además ῥοδόμαλον, en v.8, aunque los dos términos del compuesto sean τόπος común en este tipo de situaciones). b) Ps. Bión 25-26, Ἀμφὶ δέ νιν μέλαν αἶμα.../ στήθεα δ' ἐκ μηρῶν φοινίσσεται, y Ps. Thcr.55-56: ἀλλ' ἐπὶ νεκρῷ εἵματα πάντ' ἐμίανεν. c) Ps. Bión 26, φοινίσσεται = Ps.Theoc. 61: ἐφοινίχθη. Tal ejemplificación en poemas de falsa autoría serían imitaciones al falso Teócrito. Lo mismo opina LEGRAND (o.c., II, p. 192), para quien el autor del 'Επιτάφιος "c'est un imitateur de Théocrite lui-même".

Para GOW (o.c.II, p.408), la escena de suicidio se inspira en Mosco en cuanto a mensaje: "The moral with it concludes seems borrowed from Moschus", acercamiento que ya sancionó con bastante claridad y mucho antes WILAMOWITZ: 'Carmen aequale sed deterius etiam Bucolisco, Moschi potissimum imitationem ostendit' (cf. *Bucolici Graeci*, Oxford, 1910, p.168).

Para C.ROBERT, en cambio, en Ps. Bión se ocultan numerosos ecos de Teócrito, pero del Id.15: "Der Epitaphios ist ein rhetorisches Prunkstück in schwülstiger Sprache, womit er der Theokrits Adonazusen (100-144) forzusetzen und zu überbieten sucht".⁶³

Una consulta al *hierós gámos* de Afrodita-Adonis en dicho poema, parece extraer tal consecuencia: si tanto el 'Εραστής, como el 'Επιτάφιος, provienen, se inspiran, o son imitaciones de este auténtico poema 15 de Teócrito, a nuestro juicio, empero, la atmósfera es radicalmente diferente: está alejado el ambiente de muerte, porque la escena del ritual Afrodita-Adonis es festiva. En el cromatismo, ya tocado en páginas anteriores, todo es delicadeza, suavidad. Ni la sangre ni lo violento se manifiestan. Y tal parecer nos da la razón en torno a la idea que venimos rastreando: la

adecuación φοινικ-αἶμα en el autor y su rechazo a lo cruento; el color del *Id.*15 lo advierte muy claramente con su distribución, utilizando para la denotación del rojo semantemas distintos a tal adecuación: a) V.119, χλωρὰ δὲ σκιάδε μαλακῶ ἀνήθω. b) V. 120, Ἔρωτες / οἶοι ἀηδονιδῆες. c) V. 123, ὦ ἔβηνος, ὦ χρυσὸς, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος. d) V. 125, πορφύρεοι τάπητες ἄνω μαλακώτεροι ὕπνω. e) V. 127-8, τῷδῶνιδι τῷ καλῷ.../ τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὸν δὲ ῥοδόπαχυς Ἄδωνις. f) V.130, ἔτι οἱ περὶ χεῖλεα πυρρά. Aquí no hay luto, ni muerte, cuando en Bión la fórmula ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις se reitera, según indica RADICI COLACE, para "rinnovare ed accrescere l' atmosfera di luto e di morte che è la chiara essenza della composizione, mentre l'autore del XXIII lo ha mutato, lógicamente adeguandolo alla sua situazione. L' ἐραστής invita l'efebo a manifestare il proprio lutto per la sua morte gridando tre volte καλὸς δέ μοι ὤλεθ' ἐταῖρος" (ibid. p. 333).⁶⁴ En el *Id.*15 teocriteo, al igual que en toda su composición, el rojo (πορφύρεος, ῥοδόπαχυς y πυρρός) impregnan la escena de una suavidad concorde con el erotismo de aquélla; los casos de violencia se reservan para el pasado (e.g. αἶμα φοίνιον).

Si de paradoja cromática hemos hablado, de paradoja habla también F.O.COPLEY, en base a ciertos datos de técnica compositiva y también de contenido; paradoja en la que una historia romántica, referida bajo una romántica forma, adquiere cierto aspecto real. Pero tanto la forma de *clímax* como el desenlace sangriento se exageran.⁶⁵

De "estilizado *pathos*, coloreado de melancólica sensualidad", nos alecciona el último artículo sobre este poema, poco favorecido por la crítica, obra de CH. SEGAL. El agua es un "modelo narrativo y un mensaje simbólico": puede dar vida como puede suprimirla. La muerte de Dafnis (*Id.*1.139-40), Hílas (13.50-52), Amico (22.130) y este efebo del *Id.*23, con sus paradojas y diferencias, obedecen a esa misma "narrative pattern". El *locus amoenus* de los tres primeros casos se sustituye ahora por el estanque o νᾶμα.⁶⁶

3) ANÁLISIS DEL SINTAGMA Y CONCLUSIONES

Tras el sondeo crítico precedente, no existe otro camino que un rastreo en la poesía griega del radical *φοινικ-, aplicado en

concreto a líquidos, si se quiere valorar en su justo término el cromatismo. Pese a la imitación en ciertos aspectos del genuino poeta siracusano, se aprecian notorias diferencias; no podrían ser menos las advertidas en el plano del color; veamos:

A) Como verbo, el radical φοινικ- se emplea en 28 casos (cf. A. KOBER, o.c. p.87): φοινίσσω, 23; ἐκφοινίσσω, 2; ἐπιφοινίσσω, 1; ὑπαιφοινίσσω, 1, y ὑποφοινίσσω, 1.

B) Para líquidos, son 6 los ejcs., siempre en forma simple:

1) B. 3.44-45: ἀλλ' αἵθεται Λύδου παλαιὸν ἄστν/φοινίσσεται αἵματι χρυσοδίνας / Πάκτωλος.

2) B. 12.66: φοινίσσειν Σκάμαδρον/θνάσκοντες ὑπ' Ἀιακίδαις.

3) Tim. 6 e 2.4: πόντος ἄλοκα ἐφοινίσσετο σταλαγμοῖς.

4) Nic. Th.303: οὐρα φοινίσσοντα.

5) Epic. Adesp. 3.15: ξανθοῦ φοινίξαντες...χεῦμα Καίκου.

6) Ps. Thcr.23.61: νᾶμα δ' ἐφοίνιχθη.

Una ojeada a este ramillete de ejemplos advierte cómo el autor del *Id.*23 ha variado la morfología, al utilizar el tema de aoristo con el típico sufijo intransitivo -θη-, que resalta lo súbito del proceso; la misma técnica se contempla en *Id.*20.17, inauténtico también, para la automática irrupción sanguínea del enfado en la piel de un rostro; incluso se repite en el verso anterior ese proceso de lo instantáneo.

Es mucha casualidad la evidencia del mismo proceso puntual en dos poemas espúreos. Teócrito nunca usa con verbos cromáticos el aoristo puntual; al contrario, es el tema de presente el que se prefiere; lo demuestra su ejemplificación:

1) 7. 17: ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι.

2) 30. 9: αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος ἠρεύθετο δὲ χροά (cf. con 20.15-16, καὶ χροά φοινίχθην ὑπὸ τῷλγεος ὥς ῥόδον ἔρσα).

3) 17. 126: ἐρευθομένων δ' ἐπὶ βωμῶν.

4) 5. 125: καὶ τὸ δὲ, Κρᾶθι, οἶνῳ πορφύροις.

5) 2. 28. Simeta utiliza el tema de presente para referirse a su cutis enfermo : καί μεν χρῶς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψω.

6) Incluso se evidencia el tema de presente cuando el rubor de un rostro se denota en términos de luz o de calor; así le ocurre a Cinisca, al ser descubierto su secreto amor con Lico, en *Id.*14.23: κηφλέγεται· εὐμαρέως κεν ἀπ' αὐτᾶς καὶ λύχνον ᾤψας.

7) Tiónico describe las primeras canas con ese mismo tema, en 14.68-70: ἀπὸ κροτάφων πελόμεσθα/πάντες γεραλέοι, καὶ ἐπισχερὸν ἔς γένυν ἔρπει / λευκαίνων ὁ χρόνος· ποιεῖν τι δεῖ ᾧς γόνυ χλωρόν.

8) Si la caída súbita de Hilas en el agua se expresa en aoristo, cierto es que el verbo es acromático y de movimiento; es el aoristo en símiles, atemporal, el denotado, en 13.69-70: κατήριπε δ' ἔς μέλαν ὕδωρ / ἄθρόος, ὥς ὅτε πυρσὸς ἀπ' οὐρανοῦ ἤριπεν ἀστήρ.

9) Como único caso de verbo cromático, pero fuera del presente tenemos el futuro inmediato en *Ep.* 1.5; representa, además, el único ejemplo de αἶματ- en la versificación idílica, obligado por lo sacrificial de la escena: βωμὸν δ' αἰμάξει κερατὸς τράγος, οὗτος, ὁ μαλός.

Preferencia, en suma, por el proceso verbal en su realización, que se contempla, incluso, cuando se utiliza verbo acromático+epíteto de color; gusto por lo descriptivo, sin prisas ni brusquedades. Una tarea propia de un poeta que disfruta morosamente de lo que hace o elabora; pero que encaja con las venas centrales de su poesía: contemplar la naturaleza, comunicándose con ella, con ἀσυχία, término muy oportuno, acuñado por C.GALLAVOTTI, para el gozo y disfrute de la ἀλάθεια. Todo esto es muy ajeno al *Id.* 23, que, además, es muy artificial. Desde ningún ángulo advertimos en él huellas de Teócrito; desde el cromático mucho menos.

El análisis precedente nos hace pensar, por otra parte, que el poeta no empleó tal vez nunca el verbo φοινίσσω, ni siquiera en su tema de presente; y, si lo hizo, nada hay documentalmente que lo demuestre. Y si el autor se sirve una vez tan sólo para la sangre de φοίνιον, se debe a razones de fondo y para la condena.

F) ἀφ' ἧς ἔξεσεν αἶμα/καὶ χροὰ φοινίχθην ὑπὸ τῷ λυγροῦ ὥς ῥόδον ἔρσας

1) GENERALIDADES Y VERSIONES

En el *Id.* 20.15-16, un boyero enrojece de dolor ante el desdén de una muchacha; poema, como el anterior, inauténtico. Las conclusiones sobre morfología, estilo y simbolismo están adelantadas en el ejemplo comentado; supone, en cambio, el único caso dentro del *Corpus Theocriteum* de φοινίσσω para el rubor de un rostro, cuando lo auténtico en el poeta es utilizar raíces cromáticas distintas a

tal fin.

Las traducciones son muy uniformes, y el término denotado es el genérico "enrojecer". "I crimsoned as a rose with dew" (GOW); "and my face went as red with the anguish" (EDMONDS); "und ich wurde rot...wie Rosen" (BECKBY); "Und mein gesicht wurde rot...wie die Rose" (FRITZ); "mi feci rosso pel dolore come una rosa sotto la ruggiada" (V.PISANI); "rojo me puse del dolor" (BRIOSIO); "y enrojecí de dolor" (G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA); "tor-nóse / roja mi piel como rosa que baña el rocío" (F.GALIANO); "et je rougit de dépit, comme une rose sous la rosée"; '*et ore traxi ruborem a dolore sicut rosa a rore*' (C.AMEIS).

2) PRECEDENTES

Evidente una búsqueda del ejemplo en el color mismo de la sangre bajo el cutis; pero la reacción es tan fogosa como exagerada y, por ello, nos recuerda la violencia. Persiste una asociación con lo violento, la guerra misma de la épica: *Il.*23.716-7 (σμώδιγες...αἵματι φοινικόεσσαι); Hes.*Sc.*194, Ἄρης αἵματι φοινικόεις; Pi. *N.*9.28, φοινικοστόλων ἐγχείων. Pero el símil de la rosa implica a la par un deseo poético de matizar más la reacción, el sentido es más moderno y puede ser Píndaro el precedente: *I.*4.18 b, φοινικέοισιν ἄνθησεν ῥόδοις; *fr.*129.2, φοινικορόδοις...λειμώνεσσι. Tal vez el de *P.*4.64, φοινικανθέμου ἦρος ἀκμῆ, dado que también en el *Id.*20.16 late la *akmé* de una pujante juventud.

El verbo ζέω se aplica a reacciones diversas: S. *OC* 434, ἔξει θυμός, irritación; A.R. 4.391, ἀναζείουσα βαρὺν χολόν, (cólera).⁶⁷ GOW explica en nota al verso que "the use of αἶμα in any sense akin akin to θυμός is very rare...and the reference may be only to the purely physical effect here further described in the next phrase"; aunque recurra, como otros muchos editores (e.g. BECKBY), a una comparación con φοινίχθην para Medea en A.R.(3.725, φοινίχθη δ' ἄμυδις καλὸν χροῶ), lo cierto es que no anda muy atinado. Porque el θυμός de Medea, en v.274, hace que se ruborice de alegría (χάρματι), no de dolor, como en el caso del boyerito (ἄλγεος) en 20.16; y la continuación de esta idea subsigue en el v.17, con ὑποκάρδιον, denotador de una reacción diferente, muy propia de un temperamento sanguíneo y fogoso. Tal violencia está un tanto ami-

norada por la atractiva imagen de la rosa que se estremece por obra del rocío. Los editores suponen que se debe a que no la han afectado aún los rayos solares, hecho que la obligaría a retorcerse. Es el calor, pues, a lo que parece, la causa de ello; Aristóteles indica similar reacción, en *Col.* 796 a 21, por efecto de la cocción: *χρωζομένων ἐν αὐτοῖς τῶν χυλῶν ὑπὸ τῆς πέφω ἀποχραίνεται καὶ μεταβάλλει πάλιν εἰς τὸ τοῦ ἀλουργοῦ χρῶμα καὶ τὸ φοινικοῦν.*

Una segunda vía comparativa es aproximar el sintagma ὡς ῥόδον ἔρσα a Call. *H.* 5.27, cuando describe el baño de Palas, destacando el rubor, comparable a la rosa matutina o a la granada: τὸ δ' ἔρευθος ἀνέδραμε, πρῶιον οἶαν / ἢ ῥόδον ἢ σίβδας κόκκος ἔχει. Pero el paralelismo es muy lejano; la adecuación πρῶιον=ἔρσα es oscura.⁶⁸ Una profundización en el contexto advierte que Palas, tras recorrer muchos diaulos, frota su rostro con el producto del árbol, el olivo, que junto con el baño son la causa de tal rubor.

Parece baldía una búsqueda de paralelos; ni los ejs. de Píndaro con φοινικ- (por FOGELMARK los vimos como exponentes de belleza), ni los presentes parecen acreditar un manantial seguro. Hemos preferido, por ello, un rastreo de casos de rubor similares en el *Corpus Theocriteum*. Una primera conclusión es que el ej. es único; los casos comparables se sustentan en otros radicales cromáticos, como ἔρευθ-, οἴνωπός, ῥοδόπαχυς, ῥοδόχρως, μαλοπάρανος, con unos símbolos y connotaciones sentimentales muy diferentes. El más asemejable es el de *Id.* 30.9, por el tema erótico de fondo: un efebo se ruboriza en plena calle, al encontrarse con su amante.⁶⁹ Es diferente: tal sonrojo se da por αἰδώς, por pudor respetuoso, sin estridencia ni violencia, pero no por ἄλγος: αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος, ἐρεύθετο δὲ χροά. Aun siendo coincidente el sujeto χροά, el proceso está marcado por aspectos diferentes. Recuértese que Teócrito se servía de ἔρευθ- y otros radicales para el rojo en el tema de presente, con la plácida insistencia en el proceso mismo, en su aspecto durativo; φοινίχθην está en aoristo y sanciona lo súbito, inmediato o puntual. Grandes divergencias, pues, entre ambas reacciones. La mención del sustantivo αἶμα (nunca acercada por el poeta siracusano en tales casos) recuerda el uso a la épica misma, para lo convulso y violento. El parangón con el *Id.* 30 con ἐρεύθετο se aleja del presente, a pesar de ser un poema de dudosa

paternidad también; pero coincide aquel término con el uso en composiciones genuínas del radical para el intimismo del amor. Ello no implica que φοινικ- no sea empleado con tales propósitos por otros autores. Aludimos, pues, a lo mucho que cuidan su vocabulario los poetas helenísticos. Por eso mismo, el imitador no ha acertado (ni nunca, tal vez, pretendió hacerlo) con las huellas cromáticas de Teócrito.

Prescindiendo de las notas de los editores, empecinado casi siempre en advertir paralelismos formales, un precedente lejano pudiera ser el de Eurípides (IA.187 ss.): "el fresco rubor del pudor" colorea las mejillas del coro de mujeres, cuando a través del bosque de Artemis, miran temerosas de que se las descubra: φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμὰν/αἰσχύνῃ νεοθαλεῖ; es el pudor feminil ante el miedo a que se descubra su curiosidad, la causa; no está ausente de la escena la violencia: lo que contemplan es la parafernalia de la guerra misma; pero a juicio del autor el rubor es causado no por violencia o αἶμα, sino por αἰσχύνῃ.

El θυμός de Medea, ya citado en A.R.3.725, se regocija interiormente y con placer: φοινίχθη δ' ἄμυδις καλὸν χροῖα; dicha alegría emana del propio Jasón.⁷⁰ Y el dolor por la muerte de Bión hace a Mosco lamentar el hecho con una imagen plástica en la que vibra la naturaleza entera, en 3.5 ss.: νῦν ῥόδα φοινίσσεσθε τὰ πένθημα, νῦν ἀνεμῶναι, / νῦν ὑάκινθε λάλει πετάλοισι. Se trata, tal vez del ejemplo más asemejable al Ps. Theoc. que comentamos: en ambos el dolor hace su presencia, aunque aparcelado en términos distintos (ἄλγεος/πένθημα). El enrojecer y el símil de la rosa coinciden también, aunque su simbolismo es distinto. Es la asociación rojo-muerte por el luto de un muerto, cuando en 20.15-16 esa idea está ausente.⁷¹

Se concluye una vez más la diferencia entre una y otra ejemplificación tras la búsqueda de paralelismos: varían como de la noche al día, pese al rótulo que dan los especialistas para el rubor en φοινίσσω. En los tres poetas helenísticos consultados late la primorosa tarea de πόνος, que al final los diferencia técnica mente: la habilidad para conseguir que un término de color, y sin dejar de ser lo que es -un simple y sencillito rojo-, se adapte a situaciones e intenciones diferentes.

Como aclaración final, la comprobación, una vez más, del apego de φοινικ-, dentro del *Corpus Theocriteum*, a violencia; ésta puede estallar al unírsele otros términos adyacentes (ἄλγος y, ante todo, αἶμα). En eso coincide el autor del *Id.*20 con el genuino Teócrito, aunque el segundo término se evite en general, con un alejamiento consciente de los poemas pastoriles.

3) * PHOINIK- DENTRO DE LA ESTRUCTURA CROMÁTICA TOTAL DEL POEMA

A pesar de esos ecos cromáticos, un análisis riguroso demuestra la lejanía de Teócrito e incide en el difícil problema de la autoría; la autenticidad de la composición se tambalea.⁷² Faltan mensaje poético y fino sentido en la estructura del color:

1) La proporción estadística de los términos de color es similar a la de un poema de los auténticos. Cinco términos cromáticos, distribuidos en 45 versos; una media de un epíteto cada nueve versos. Pero el esquema colorista es hueco, artificial, sin fuerza ni mensaje; una ramplona rusticidad, al proceder de un *pathicus*:

a) V. 9., imagen externa desagradable: labios ulcerados y manoseados así se describen: χέρρες δέ τοι εἰσὶ μέλαινα. Μέλας jamás es en Teócrito un verdadero negro, menos aún "sucio", connotación ajena incluso en composiciones pastoriles. El único caso de tal color en rostro o cutis se sanciona con κελαινός (cf. *Id.*17.87, κελαινῶν τ' Αἰθιοπῶν). Más de un especialista ve en la propia etimología de ese término connotaciones de suciedad.

b) V. 24, la bombástica arrogancia y autoelogio después del resentimiento, arroja unos sintagmas de color, igualmente inusuales en Teócrito: καὶ λευκὸν τὸ μέτωπον ἐπ' ὀφρύσι λάμπε μελαίναις. El siracusano rechaza la expresión polar λευκός / μέλας. En cuanto a cejas y párpados su epíteto de color predilecto es el *hárax κυανόφρυς*, para personajes divinos y humanos y siempre para la belleza femenina: Deipile (17.53); Amarilis (3.89); una campesina (4.59). El presente caso de μέλας respira aires muy diferentes al de ἄ μελανόχρως (*Id.* 3.35), piropo irónico a una bracería (ἐριθακίς), cuya piel, tostada por el sol, nos recuerda el cutis de Bombica, la amada de Buceo, en 10.27, calificada de ἡλιόκαυστος. Aunque apuntan los ecos de una polaridad entre μελανόχρως y la cabra del ver-

so precedente (τὰν λευκὰν...αἶγα), la situación y estilo son bastante diferentes.⁷³

c) Si χαροπός es epíteto de Ganimedes en *Id.* 12.35, emerge un sentido específico en 20.25, al aplicarlo el boyero a su propia belleza de *pathicus* por asociación con γλαυκός: ὄμματά μοι γλαυκᾶς χαροπώτερα πολλὸν Ἀθανάας. Glauco en Teócrito es siempre un epíteto divino, femenino y de belleza (cf. 28.1, Atenea; 16.51, Aurora; 7.59, las Nereidas. Nunca un personaje del entorno pastoril se autoalabó ni comparó con lo divino.⁷⁴

d) Agregados a todos estos datos del v.15 el color, objeto de nuestro comentario (αἶμα-φοινίχθην-ρόδον), parece desprenderse una clara conclusión: hay ecos teocriteos de estilística cromática muy lejanos; tanto es así, que se apagan. El tono y falta de mensaje se ausentan de este poema. Los epítetos son huecos, artificiales y meros tópicos que "empalagan". MEINEKE tenía razón al tildarlo de *'dulcicula quaedam mollities'*. Por eso no encaja con los nervios centrales de la poesía de Teócrito: ἀσυχία y ἀλάθεια están ausentes, aún con "la coherencia, frescura y rotundidad admirables" que H.WHITE advierte en su artículo. El erotismo de este *pathicus* está fuera de lugar.

G) DOS EJEMPLOS ESPECIALES

Frente a estos seis ejemplos del radical *φοιν- que, auténticos no, encierran una evidente unidad cromática, estilística y simbólica, hay dos que se apartan de ese carácter. Enmarcados en un poema espúreo para toda la crítica, su autor es helenístico y conocedor de la poesía teocritea. No es cuestión nuestra la solución a un problema de autoría; pero sí, en cambio, el señalar que en el uso del color (tanto en *φοιν- como en muchos otros) hallamos una enorme distancia respecto al genuino Teócrito.

1) ταῦροι...φοίνικες

En el *Id.* 25.128-32, unos toros son φοίνικες frente a otros κνημαργοί y ἔλικες. Un tercer grupo de doce, consagrados a Helios, se perfila como ἀργησταί cual cisnes. Un puro análisis superficial revela cromatismo sin ambages; éstos son los versos 127-32: ταῖς

δὲ τριηκόσιοι ταῦροι συνάμ' ἐστιχόωντο / κνημαργοὶ θ' ἑλικές τε, διη-
κόσιοί γε μὲν ἄλλοι / φοίνικες· πάντες δ' ἐπιβήτορες οἷγ' ἔσαν ἤδη· /
ἄλλοι δ' αὖ μετὰ τοῖσι δυνώδεκα βουκολέοντο / ἱεροὶ Ἑλίοιοι· χρόην
δ' ἔσαν ἥτε κύκνοι / ἀργησταί: "Con ellas alineábanse juntamente
trescientos toros, patialbos y negros; otros doscientos, rojos;
todos ellos adultos eran ya. Otros doce, sumados a éstos, pacían,
consagrados a Helios; y eran de blanco pelaje, cual cisnes".

a) TRADUCCIONES

Damos sólo versión de los núcleos cromáticos. "...bulls black
with white shanks, and two hundred beside that were red...and the-
se white in colour, like swans" (GOW); EDMONDS: "with them three
hundred bulls, white-shanked and crump-horned, and other two hun-
dred dum...and the colour of then glistering white like a swan"
FRITZ: "Hundert schwarze Stiere mit weißen Schenkeln und zwei mal
Hundert rote..., wei wie die Schwäne"; BECKBY: "aber weiß an den
Schenkeln un weiter zweihundert andre, rotbehaart...; sie hatten
die Farbe von weißen Schwänen". LEGRAND: "trois cents de taureaux
aux cuisses blanches, au corps noir, et deux cents autres au poil
roux;...ils étaient de pelage aussi blancs que des cygni". C.AMEIS:
'*trecenti tauri cruribus albis...et ducenti alii rufi; erant colo-
re veluti cygni*'. V.PISANI: "trecento tori bianchi nelle gambe e
neri di corpo, e ducenti altri rossi...; erano candidi come
cigni". M.BRIOSIO: "tres centenares de toros de negro color y blan-
cas las patas, y rojos otros doscientos; doce...eran, cual cisnes,
de blanco pelaje". G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA: "Trescientos toros
negros patialbos, y otros doscientos de pelo bermejo; doce...te-
nían la blancura de los cisnes".

b) FUENTES Y PRECEDENTES

Brevísimo es el comentario de GOW (o.c.II, p. 454); pero lo
bastante preciso para tributar a φοίνικες un claro color rojo: "Si-
milar of cattle, Pi. P.4.205 φοίνισσα δὲ Θρηκίων ἀγέλα τάυρων,
where it is glossed πυρρά". Similar el de G. CHRYSSAFIS, que, tras
una versión por "tawny", extiende dicho ejemplo a casos anteriores
similares.⁷⁵ Basta y sobra una consulta al manual de KOBER (*The use
of Color...*, p.93-94) para valorar un análisis estadístico de pre-

cedentes y consecuentes de este ejemplo del *Corpus Theocriteum*: "Φοινικ- is used several times of the color of animals. in *Il.* 23.454 φ. is used to describe the color of a horse. Cattle are variously described as φοίνισσα...ἀγέλα ταύρων, *Pi.* *P.*4.205; βοῶν φοινικονότων, *B.* 5.102; (βοῦς) φοινικότριχας, *B.* 10.205; φοίνικες (ταῦροι) *Theoc.*25.128".

Del espectro de φοῖνιξ se ha hablado al comienzo del capítulo: cubre toda la gama de rojos cálidos, no la fría con matices azulados, patrimonio ante todo de πορφύρεος. La aplicación del primero a la llama o al sol por parte de Píndaro representaría el rojo cálido más claro; los matices más oscuros -e.g., "rojo-pardo"- serían los de estos ejemplos para la pelambre animal.

Es de absoluta evidencia una búsqueda intencionada del color por parte del desconocido autor del *Id.*25: el contraste y la colocación en posición enfática, en primer plano del verso, lo demuestran sin paliativos: κνημαργοί θ' ἑλικές τε (v.128); φοίνικες (v.129) y ἀργησταί (v.132). El uso del imperfecto en la narración denota un interés en el proceso durativo, que resalta también el cromatismo: στιχόωντο, ἔσαν, βουκολέοντο. El dato es teocriteo, sobre todo si el verbo de la descripción es cromático de por sí, cosa que aquí no sucede. Los versos que comentamos, además, acusan una contaminación de fuentes: épicas, líricas y helenísticas, circunstancia que descubre con un breve análisis de datos:

1) No está documentado el epíteto φοίνικες para toros en la épica, pese a los ecos homéricos que de dichos versos parezcan desprenderse; tampoco en micénico lo está. Sí, en cambio, para caballos, en un ejemplo aislado y particular, en *Il.* 23.454: ὅς τὸ μὲν ἄλλο τόσον φοῖνιξ ἦν ἐν δὲ μετώπῳ/λευκὸν σῆμα τέτυκτο περίτροχον εὔτε μήνη.⁷⁶

2) Tampoco Teócrito lo utiliza para la piel de los animales de su entorno bucólico; usa otros rojos, menos generales y mucho más selectos en consecuencia. No obstante, hay huellas, y huellas épicas, de que sí lo conocía a tal fin (recuérdense los comentarios hechos al *Id.*22 (φοινικολόφων y φοίνικα δ' ὅσον λόφον), que apuntan a un evidente pasado épico: los penachos rojizos de crin de caballo, típicos de esa época y género.

3) El toro en los auténticos versos de Teócrito es recordado

con acentos muy diferentes a los del *Id.* 25:

a) En 4. 20, mediante la descripción de un epíteto distinto: *λεπτὸς μὲν χὼ ταῦρος ὁ πυρρίχος*. *Πυρ-* es en la poesía del autor un epíteto epidérmico y de manera constante: pieles de animales, cabellos, barba o bozo humanos; un caballo es *ὁ πυρρός*, en 15.53, como el toro anterior es *ὁ πυρρίχος*; sustantivación y uso afectivo del color (acrecentado en el segundo por el diminutivo) son las constantes del cromatismo animal en sus versos: recordamos simplemente éstos: *ὁ Λέπαργος*, *ὁ Λευκίτης*, *ἅ Κιναίθα*, *ἅ Κυμαίθα*, *ἅ Κισσαίθα*, *τὰν πελλάν*, en composiciones de la más profunda entraña bucólica (cf. Cap. a *ΑΙΘ-*, p.497-521, donde son tratados conjuntamente). Todas esas constantes alejan de una autoría segura al ejemplo del *Id.* 25, donde los epítetos son, además, predicativos.

b) En 14.43, conexionándolo con el folklore y el refrán, actitud no menos teocritea que la anterior; Cinisca sale de la reunión tan colorada y veloz como el toro va a la espesura: *αἶνός θην λέγεταί τις ἔβα κένταυρος ἄν' ὕλαν*.⁷⁷

3) Se advierte cómo el imitador, aún tratando una saga épica, ha variado su fuente, recordando ejemplos de la lírica (Píndaro y Baquílides), que sí emplea *φοῖνιξ* para toros. Como el tema de fondo es ineludiblemente épico, el vocabulario está contaminado; es el puro "gioco" helenístico, búsqueda de huellas y "mélange":

a) Tratando de eludir una imitación de Homero.

b) Intentando no plagiar a Teócrito.

c) Recordando y utilizando epítetos que sí son épicos, pero con la transformación de su morfología, lo cual disimula un tanto la fuente o posible copia.

Todas estas directrices saltan a la vista ante el breve análisis de cada epíteto:

1) *Κνήμαργοι*, que como bien afirma GOW es "white-shanked", y "the adj. does not occur elsewhere"; por "white legged" traducen R.J.CHOLMELEY y G.CHRYSALIS.⁷⁸ Aunque *ἄργός* en Homero es epíteto específico de perros y bueyes en su forma simple (si bien tampoco desconoce el compuesto: e.g. *Πόδαργος*, nombre de uno de los caballos de Aquiles), *κνήμαργοι* no es forma homérica ni tampoco de ningún otro autor. Se trata de un *hárax*; y como tal lo ha visto con claridad meridiana G.SERRAO.⁷⁹, en base a los datos de la buena

visión de FROHN (cf. *De carmine XXV Theocriteo quaestiones selectae*, Halle, 1908, p.88); tampoco aparece en micénico, aunque sean frecuentes los epítetos de color para bueyes: *po-da-ko*, *to-ma-ko*, *tu-ma-ko*.

2) *Ἀργησταί*, un adjetivo de cromatismo directo en el texto, es también raro en su morfología. Está confinado prácticamente a Esquilo (*Th.*60, *ἀργηστής ἄφρός*; *Eu.* 181, *ἀργηστήν ὄφιν*); a ellos añade CHRYSSAFIS el de Baquilides 5.65, para las nevadas cumbres del Ida: *οἷά τε φύλλ' ἄνεμος / Ἴδας, ἀνὰ μηλοβότους πρῶνας ἀργηστὰς δονεῖ*. G.SERRAO sintetiza que el epíteto "Non è parola dell'epos e non è usata né de Teocrito ne degli alteri autori del *Corpus*. Omero adopera *ἀργής*, di cui *ἀργηστής* è un ampliamento analogico posteriore e con lo stesso significato" (o.c., p.41-2).⁸⁰ El crítico se inclina a pensar que "facilmente dall'epinicio bacchilideo ha tratto il poeta del Heracle il raro attributo". Es factible, puesto que en ambos autores se rastrean palabras comunes con semejanzas expresivas y analogía de situaciones. No le falta razón, y pensamos que entre ellas se encuentra el mismo *φοίνικες*, objeto de nuestro comentario: Posiblemente está tomado de allí.⁸¹

3) En cuanto a *ἔλικες* se trata de otro epíteto conflictivo, interpretado generalmente como "negro", en base a diversas teorías etimológicas de *ἔλιξ*, que PFEIFFER nos muestra.⁸² Tanto EBELING (*Lex.*) como el *E.M.* (332.3.21) debaten largamente su significado. Para FRITZSHE es un "negro", partiendo de Hesiquio, quien así lo glosa: (*ἔλιξ* = *μέλας*), y del *fr.*299.1 de Calímaco, donde, al igual que en *Id.*25, está contrastado con *ἀργός*.⁸³ *Αἴσηπον ἔχεις, ἐλικώτατον ὕδωρ / Νηπείης ἢ τ' ἄργος, ἀοίδιμος Ἀδρήστεια*.

Un paso de este esquema de datos cromáticos a la producción auténtica de Teócrito, arroja una situación y conclusiones bien diferentes:

a) El poeta no utilizó jamás ni el simple *ἀργός* ni el compuesto *κνήμαργος* ni el derivado *ἀργηστής*, para canes o bueyes. Menos aún *ἔλιξ* para el "negro".

b) Existe un sólo ejemplo de *ἄργ-*, distanciado de los anteriores, pero expresivo de una clara información de la doble semántica del radical: "rápido/blanco brillante"; en el *Id.*4, *ὁ Λέπαργος* es auténtico nombre (o apodo) de un cabrito, netamente cromático y en

oposición a una cabra, ἡ Κυμαίθα, dos versos más adelante. Remitimos al correspondiente capítulo *αἶθ- para los presupuestos semánticos de ἄργός. Ahora nos basta con decir que la traducción de GOW por "with gleaming coat" no nos satisface. El que en Homero ἄργός sea ambivalente, no predispone en esa directriz para la posterioridad, ni da derecho a una sistemática decoloración. La proximidad de Κυμαίθα hace pensar en un nítido contraste cromático, entre un blanco brillante y luminoso y un tostado, rayano en el negro cálido que subyace en el radical *αἶθ-. Esta conclusión es tanto más válida cuanto que Teócrito nunca utiliza la expresión polar μέλας / λευκός. Aparte de que nunca el primero es epíteto de animales, hasta el punto de que para la oveja negra el poeta se sirve de πελλός, en 5.98., (τὰν πέλλαν = τὴν μέλαιναν para el *schol.*). El lugar de μέλας, en consecuencia, es ocupado por *αἶθ-, siempre en composición y en sustantivación. Anticipamos aquí que el caso de ὁ Λέπαργος como apodo entra dentro de una larga corriente, para el autor predilecta, que distingue los animales del entorno bucólico por su cromatismo, con el consiguiente acercamiento -como domésticos que son- al entorno humano: es una de las múltiples maneras de humanizar a los animales, muy propia del campesino mediterráneo. Por otra parte, en 5.103, ὁ Λάμπουρος es un perro "de cola brillante", lo que nos demuestra que Teócrito sabía distinguir, dentro de la ecuación semántica luz-movimiento / color blanco, cada uno de sus respectivos aspectos: en Λάμπουρος tenemos una clara sanción del movimiento, frente a Λέπαργος, claro color blanco-luminoso. No implica tampoco que el poeta desconociera el sentido de "rápido", que a tanta controversia ha dado lugar (cf. en el *Id.* 22, la nave Ἄργώ y la prístina saga argonáutica).⁸⁴

c) Con todo y con eso, el epíteto general para el ganado blanco en Teócrito es λευκός, aparte de ser globalmente el calificativo más utilizado en la totalidad de sus versos; aplicado sobre todo a la esfera humana, denotador de la belleza femenina y/o maculada, se ha extendido también al mismo ámbito para la belleza animal, según acusa la predilección por poseer animales blancos en la antigüedad -caballos sobre todo-. Λευκός ha invadido con el tiempo todos los usos de ἄργός, convirtiéndose en un genérico exponente de todos los matices del blanco, desde el paradigma mismo de la

blancura, la nieve.⁸⁵ Efectivamente, los bueyes nunca son en Teócrito κνήμαργοι, ἀργησταί o simplemente ἀργοί, sino λευκοί (cf. 9.10, λευκᾶν ἐκ δαμαλᾶν καλὰ δέρματα; lo mismo cabe decir del caprino: 3.34, 5.147 y 8.49). Para colores más cubiertos, los radicales empleados son *αἶθ-, πυρ-, κνακ-, pero nunca φοίνικες o ἔλικες, como ha hecho el autor del *Id.*25.

d) En cuanto al cisne, paradigma de blancura, no aparece como tal en Teócrito, aunque sí del buen canto, en 5.136: οὐ θεμιτὸν Λάκων ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἐρίσδειν, / οὐδ' ἔποπας κύκνοισι. En el imitador los bueyes son blancos como cisnes; reiteramos el recuerdo de los blancos y lucidos para el sacrificio, en *Il.* 23.30, con el adjetivo bajo la simple forma ἀργός; en todo caso, Homero no ignora dicho radical para tales aves: en *Il.* 15.161 una oca es de tal coloración: αἰετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι. Los poetas helenísticos tampoco desconocen el uso, según demuestra Calímaco en el *fr.*260.56: εὖτε κόραξ, ὃς νῦν γε καὶ ἄν κύκνοισιν ἐρίζοι / καὶ γάλακι χροίην καὶ κύματος ἄκρῳ ἄωτῳ, / κυάνεον φῆ πίσσαν ἐπὶ πτερὸν αὐλοὸν ἔξει.⁸⁶

CONCLUSIONES.— Visto el anterior cúmulo de datos, las diferencias selectivas en el uso del cromatismo entre Teócrito y el ignoto autor del *Id.*25 son evidentes. Los cuatro epítetos para ganado (φοίνικες / κνήμαργοι / ἔλικες / ἀργησταί) acusan un contraste cromático y emanan de fuentes diversas; pero son ajenos al poeta siracusano. Trátase de manantiales líricos y, sobre todo, épicos, con aislada continuidad en poetas helenísticos. Ello no implica más que la simple constatación de que el autor del poema es helenístico y que intenta distinguirse, tanto de fuentes antiguas como contemporáneas, mezclándolo todo: "Mischung", "mélange", "generi contaminati", "unione tra filologia e poesia", "Spiel mit den Formen", "monoestructura dentro de una poliestructura", "gioco", etc., son expresiones con las que la crítica trata de definir este tipo de poesía.

Pero en el uso del color advertimos a un poeta que se aleja mucho de la minuciosidad selectiva de Teócrito, no sólo en los epítetos hasta ahora analizados, sino en la globalidad cromática de este largo poema; atmósfera ante todo homérica, pese a las técnicas y procedimientos anteriores; la crítica lo advierte y preci-

sa: las secuencias métricas, sobre todo las del v.131 (πᾶσιν δὲ μετέτρεπον εἰλιπόδεσσι), recuerdan esa huella de muchos paralelos citados por G.CHRYSALIS: *Il.* 2.579, πᾶσιν δὲ μετέπρεπεν ἡρώεσσιν; *Il.* 2.481, ταῦρος· ὁ γάρ τε βόεσσι μεταπρέπει ἀργομένησιν; *Od.* 15.225, οἶν...ὅς μήλοισι μεταπρέπει ὑμετέροισιν; *Od.* 17.213 y 20.174, αἶγος ἄγων αἰὲν πᾶσαι μετέπρεπον αἰπολίοισι. Es de señalar que el verbo μεταπρέπω no aparece en Teócrito, Calímaco ni Arato, aunque sí en otros poetas helenísticos.

La extrañeza ante el análisis de los epítetos que se aglomeran en torno a φοίνικες, aumenta al valorar el último de la serie *φοιν- (δαφινόν) para el león de Nemea, con el que cerramos el capítulo. Antes hay que matizar unas palabras de J. DUCHEMIN, sobre autoría y bucolismo en este *Idilio* 25: "L'Idylle XXV, certes, est l'oeuvre d'un poète amant et connaissant bien la campagne. Elle s'embellit à nos yeux d'un sentiment de la nature ample et magnifique, d'une sérénité touchant les êtres et les choses rarement atteinte, même par la poésie. Nul empêchement à ce que ces beautés viennent orner un thème très archaïque, déjà connu, comme le personnage même d'Héraclès, par l'épopée la plus ancienne. Pour qui goûte les spectacles de la nature agreste et en éprouve profondément l'émotion, la paix du soir, à l'heure où rentrent les troupeaux, reste éternellement présent, éternellement jeune".⁸⁷

A pesar de las coincidencias que pudieran verse entre Teócrito y el autor de este poema, a nuestro juicio las diferencias, no sólo cromáticas, sino en el modo general de ver y considerar los animales (toros y bueyes en especial), son más que notorias. Ταῦρος aparece ocho veces en el *Corpus Theocr.*, poco en comparación con el generalizado βοῦς, que sólo por sí mismo explica el rótulo de poesía "bucólica"; ambos términos, se presentan o aislados o en pequeño grupo, en un marco que calificamos como "paisaje con figuras". Sólo en dos ocasiones se cuantifica el ganado, excepciones que se justifican por razones de fondo:

a) La muerte de Dafnis la deploran todos los animales, incluidos los enemigos de pastores y de ganado, chacales, lobos y leones, en *Id.* 1.71-75: πολλαί οἱ παρὰ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι, 74; πολλὰ δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο, v.75; τῆνον μὲν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο, v.71; τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

b) Con πολλοί y μυρία se cuantifica la riqueza ganadera de Hierón, como un exponente más de los recursos de su próspero reino (*Id.* 16.37-38): πολλοὶ / μόσχοι σὺν κερααῖσιν ἐμυκήσαντο βόεσσι, / μυρία δ' ἄμ πεδίον Κραννώνιον ἐνδιάασκον. Se explican por la loa encomiástica e hiperbólica de toda una larga y abigarrada escena.

Frente a estos dos casos excepcionales, en el *Id.* 25, en cambio, la cuantificación es constante, casi obsesiva: τριηκόσιοι, διηκόσιοι, μυρία son numerales repetidos para la hacienda de Augías; de ellos se destacan los v. 88-89 y 123-124: αὐτὰρ ἔπειτα βόες μάλα μυρία ἄλλαι ἐπ' ἄλλαις / ἐρχόμεναι φαίνονθ' ὥσεϊ νέφη ὕδατόεντα. Ὡς αἰεὶ δὲ πλέονες κερααὶ βόες αἰὲν ἀμείνους / ἐξ ἔτεος γίνοντο μάλ' εἰς ἔτος (cf., además, los v. 126-30, 95, 101, 218, 140-41, 151, 135, 107, entre otros muchos). Las atmósfera es tan homérica que se descubre hasta en la comparación; ejército=nube de guerreros es un símil habitual en Homero, las nubes representan la cantidad, un signo claro de la visión de la naturaleza de forma, además de descriptiva, gráfico-ontológica. Esto no es de Teócrito, y en su paisaje con animales y figuras humanas se descubre el pequeño cuadro muy elaborado y mucho más humanizado: cf. como paradigmas los casos de *Id.* 4.20 y 35; 13.31; 8.48 y 9.3. Los paralelismos se esfuman en cuanto profundizamos en el análisis. Ni siquiera este toro rojo guarda relación con los ej. anteriores en cuanto a simbolismo: no hay asociación con lo violento; son precisamente los toros blancos, no los rojos, los que embisten. Esta obra es espúrea y lo corrobora mejor aún el análisis del último ejemplo que comentamos: δαφρινός.

2) κράτα δαφρινόν (*Id.* 25. 232)

La cabeza del león de Nemea es δαφρινόν, un epíteto francamente raro en la literatura griega; de sus 16 ej. totales sobresalen los homéricos, hacia los cuales parece apuntar el ej. helenístico que tratamos: αὐτὰρ ὁ κράτα δαφρινόν ἀπὸ χθονὸς ὦκ' ἐπάειρε / θαμβήσας, "éste su cabeza muy roja de la tierra al punto levantó, lleno de estupor".

a) TRADUCCIONES

"His gory head" (GOW y EDMONDS); "den falben Kopf" (BECKBY); "sein blutiges Haup" (FRITZ); '*caput fulvum*' (C. AMEIS); "il capo rossiccio" (V. PISANI); "sa tête fauve" (LEGRAND); "su parda cabeza" (G. TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); "su horrible cabeza" (BRIOSO); $\delta\alpha\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$ = *fulvus* para J. RUMPEL.

Una triple directriz emerge de estas diez traducciones:

a) Decisión en su mayoría por un puro y simple cromatismo, dejando al lector hacer sus connotaciones ("parda", "falben", "fauve", '*fulvus*').

b) Acercamiento al concepto de "sangre", con posibles connotaciones peyorativas: "gory", "blutiges". Es la asociación con $\ast\phi\omicron\iota\nu-$ / $\phi\omicron\nu-$.

c) Solución metafórica, opción de M. BRIOSO por "horrible", dejando a un lado el color; un calco de lo que se ha explicado en el preámbulo: $\phi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, sangre, asesino, mortífero.

b) DICCIONARIOS

Suelen dar para $\delta\alpha\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$ y $\delta\alpha\phi\omicron\iota\nu\acute{e}\omicron\varsigma$ idénticas traducciones que para los simples $\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$ y $\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$: 1) "rojo". 2) "ensagrentado". 3) "ávido de sangre" (= "asesino", "mortífero", "horrible", etc.).

Para P. CHANTRAINE (DELG) procede de $\delta\alpha-$, prefijo aumentativo, atestiguado en la epopeya (=eolio $\zeta\alpha-$) y alterado por razones métricas,⁸⁸ más $\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$, "rojo". Sentido original de "muy rojo" del que procederían el resto de los usos metafóricos.

J. B. HOFFMANN (EWG) conexiona con el simple $\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$, "bultrot", con las versiones por "dunkel-rot" y "blutig".

E. BOISACQ (DELG) lo equipara al simple $\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$ < $\ast\phi\omicron\nu-i-\omicron\varsigma$, "rouge de sang", "sanguinaire"; $\delta\alpha\phi\omicron\iota\nu\acute{o}\varsigma$ es "d'un rouge fauve", "d'un rouge pourpre", "sanglant", según autores y contextos.

LSJM traduce por "tawny", típico epíteto de animales salvajes, aunque "some also give blood-reeking".

A. BALLY (DGF): a) "d'un rouge sang, pourpre, ... d'ou couvert de sang, sanglant", y b) "d'un rouge fauve", para animales salvajes (leones, chacales, serpientes).

H. FRISK (EWG, II) es más minucioso, pero muy dubitativo en sus

traducciones, sobre todo en ciertos sintagmas: θυμὸν φοινόν, "blut rot", "mörderisch"?. Cita en general una relación con φόνος, pero haciendo hincapié en la ignorancia de una auténtica etimología, con la advertencia de que "ein Kons.-Stamm *φον- wozu *φον-ι-ός, läßt sich nicht glaubhaft machen". Δαφοινός es epíteto de animales de rapiña, de traducción ambivalente, siempre con muchos interrogantes: "dunkelfarben, lohfarben", "mörderisch, todbringend"?

En síntesis, además de una indicación de color, se presiona a δαφοινός con una segunda semántica, la de φόνος, que con su potente semantema acabaría por contaminar a todos los términos de la serie: φοῖνιξ, φοινός, φοίνιος, φοινήεις, φοινικόεις, etc. La tendencia se acentúa hasta la exageración a nuestro modesto entender. Cada caso requiere un método cauteloso: tal asociación puede darse; pero no es menos cierto que en su mayoría δαφοινός califica lo externo, las pieles de esos animales: δέρμα, κρᾶτα, θρίξ, etc.; no tiene por qué ser algo negativo ni mortífero o sanguinario: se trata de algo externo pura y simplemente, y no debe descartarse la belleza incluso.

Corroboramos lo que postulamos el ej. euripideo de *Alc.* 580-81: descripción de moteados linceos (βαλιδί τε λύγκες), una roja tropa de leones (λεόντων ἃ δαφοινός ἔλα) y un cervatillo con manchas variopintas (ποικιλόθριξ νεβρός); todo ello a pleno campo, en lontananza, en una escena que recuerda mucho el bucolismo, hecho no desacostumbrado en Eurípides. Aquí hay belleza y hablar de violencia, sangre o muerte está fuera de lugar. Δαφοινός es un simple epíteto diferenciador del rojo, entre los que le preceden y siguen. Y lo mismo acabamos de señalar en este *Idilio* 25: unos toros que son φοίνικες; los violentos son precisamente los blancos de Helios, con Faetón en cabeza, los ἄργησταί. El dato da pie a la sospecha de que el ignoto autor del poema no tiene intención alguna en asociar a φόνος ni φοίνικες ni tal vez δαφοινόν.

Con todo, es innegable en algunos casos; los chacales de la épica (*Il.* 11.473-75), troyanos que persiguen a Odiseo, pueden ser rojos (=sanguinarios, mortíferos), enmarcados en la despiadada lucha bélica: ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτὸν / Τρῶες ἔπονθ' ὥς εἴ τε δαφουνοὶ θῶες ὄρεσφιν / ἄμ' ἔλαφον κεραὸν βεβλημένον. El contexto es totalmente diferente, y la obra homérica favorece tal asociación. Las conclu-

siones a extraer, tras una comparación de esta tripleta ejemplar, no parecen difíciles en cuanto a método: a) hay que huír de toda generalización en el análisis de δαφουινός para animales. b) inútil sistematizar la casuística total (16 ej.) con un significado único, sea cromático o no: traducir, tanto por "muy rojo", como por "ávido de sangre", es un vicio.

Están en el aire varios datos cuya certeza ignoramos: 1) La etimología misma del término más antiguo que, a juzgar por el micénico, es φοῖνιξ (al menos es el más utilizado). 2) Si tanto éste como los demás han sufrido la influencia de φόνος, φονεύς, θείνω (<*g_uhon-/*g_uhen-), ¿cuándo y cómo sucedió esto? Falta un estudio específico en la lengua griega de ambas cuestiones. 3) Si un radical *φοιν- (desconocido, puesto que el primigenio φοῖνιξ lo es), adquiere un doble semantema (rojo/sanguinario), la etimología o conexión popular no basta para demostrarlo; menos para aclarar hechos poéticos: máxime si se trata de poetas que, como los helenísticos, conocen todos los resortes de la gramática. 4) Tienen estos autores la posibilidad de utilizarlos en ambos sentidos, sin la forzosa necesidad de tal asociación.

c) OPINIONES DE ESPECIALISTAS EN CROMATISMO Y DE EDITORES

Son más ponderados, y, para el caso de pelambreanimal, optan ante todo por un abierto cromatismo:

1) A.KOBER (o.c., p.88-89), conecta δαφουινός con *φοιν-, un "blood-red" para ella, en base a datos de BOISACQ y CUNLIFE. El punto de partida son los ej. de Il.18.538 y Hes. Sc.159 (εἶμα δαφουινῶν αἵματι φωτῶν, que "make it highly probable that the words mean red or reddish"; sanciona, empero, un uso metafórico para dos casos concretos (Hes. Sc.250, Κῆρες...δαφουιναί, y A. Ch.607-8, κατὰίθουσα δαφουινὸν δαλόν), con el concreto sentido de "deadly" o "fatal"; dista mucho de un estudio minucioso de cada ejemplo, y su postura podría resumirse en los términos de la propia introducción: "Δαφουινός, which is used thirteem times, and δαφουινέος which appears twice, can equally well mean 'red', 'bloody', or 'blood-thirsty'".

2) E.HANDSCHUR (*Die Farb-*, p.121-24) deriva δαφουινός de φοινή ("Mordblut"); el cromatismo lo adquiere el epíteto a partir de

ejs. como el de *Il.* 16.159 (παρήϊα αἵματι φοινά), aplicado a lobos; de "blutrot" → color rojo, aunque con restricciones y no de manera tan directa a como acontece en idiomas modernos cuando se habla de pieles o de "cabeza rojiza", "parda", etc. Así resume el caso concreto para leones: "Wenn der Dichter gelegentlich ein Löwenfell mit dem verwandten Adjektiv δαφαινός charakterisiert so hat das Farbwort deswegen noch nicht eine Bedeutung 'bräunlich-gelb', sondern ist als ähnlich summarischer Farbausdruck wie 'rotes Haar' in Deutschen aufzufassen. Auch die deutsche Wendung bezieht sich weit öfter auf eine 'rot-braun-gelbe' Mischfarbe, als auf reines rot". La asociación de θυμός a φοινός (*h.H.* 3.361-2, θυμὸν φοινὸν ἀποπνείουσα), o la de δαφαινόν y πῆμα (*ibid.* 304, πῆμα δαφαινόν) infiere a los derivados de *φοινή un cariz de espanto, respeto, fuerza psicológica que contaminaría toda la serie, y que no parecen poseer los demás términos griegos para el rojo. Parece optar por un proceso inverso al de KOBER: de lo interno a lo externo, aunque sin perder ese aspecto δεινόν que emana de tales seres, frente a un "red" que aboca en un "deadly or fatal".

Difícil una opción por uno u otro proceso; más aún decidirse por una generalización. Todos esos animales δαφαιοί impresionan, amén de los fantásticos, sobre todo al primitivo; dragones, chacales, linceos, lobos, serpientes destacan por su fiereza; todos son carnívoros y mortíferos. Pero no se debe precisamente al color de sus rojas pieles, lo espantoso o δεινόν no tiene por qué estar asociado precisamente al color δαφαινός. La serpiente de Delfos no la imaginamos más mortífera que las de azuladas espiras, enviadas por Hera para acabar con Heracles infante (*Theoc. Id.* 24.14: κυανέαις... ὑπὸ σπείραισι δράκοντας). Si se destaca el signo externo, lo que ha de postularse ante todo es color y no otra cosa.⁹¹

3) Parecido proceso al de E. HANDSCHUR repite H. STEPHANUS (en *Thesaurus Linguae Graeca*, III, p. 924), con insistencia en el prefijo aumentativo δα-, concretado en las siguientes versiones: *Caedis valde avidus, cruoris admodum avidus, cruore et caede valde conspersus, supra modum cruentus, s. cruentatus*; pero en ciertos casos la traducción es cromática: *sic alibi* (*Il.* 10.23, δαφαινόν δέρμα λέοντος; *Eur. Alc.* 581, λεόντων ἃ δαφαινὸς ἔλα). *Exp. etiam ἐρυθρός, 'rubens' 'maculis distinctus', quo modo accipiendum quod*

Hom. Il.2.308 dicit, Δράκων ἐπὶ νῶτα δαφαινός, h. Pan.23 Λαῖφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφαινὸν λυγκὸς ἔχει.

4) El último y específico estudio sobre δαφαινός es obra de H. DÜRBECK.⁸⁹ Intenta unificar toda la ejemplificación a base de cromatismo, partiendo de los cuatro ejes. del epíteto para pieles de animales en Homero: *Il.2.308; δράκων, 18.538, εἶμα...δαφαινέον αἵματι φωτῶν; 10.23, δαφαινὸν δέρμα λέοντος y 11.474, δαφαινοὶ θῶες.* La síntesis para todos ellos es una acepción por "muy rojo": a) "δα verstärkt die Bedeutung. Für δα-φαινός erwartet man also: 'sehr, auffallend, ganz, über und über φαινός'". b) En la propia base φαινός no hay sino color: "φαινός heißt 'rot'; δαφαινός sollte also 'sehr, auffallend, ganz rot, hochrot, grellrot, über und über rot' heißen". Importantísima su afirmación del uso del epíteto con δέρμα: "ist δαφαινόν nicht Attribut eines Löwen, sondern eines Löwen felles" (ibid. p.9).

DÜRBECK sólo trata el ejemplo del *Id.25* (κράτα δαφαινόν) a nivel de fuente, conectada con los casos homéricos: *Il.10.23, ἀμφὶ δ' ἔπειτα δαφαινόν ἐέσσατο δέρμα λέοντος/αἵθωνος μέγαλοιο, e Il.10. 177, ὡς φάθ' ὁ δ' ἀμφ' ὅμοισιν ἐέσσατο δέρμα λέοντος.* Ambos ejemplos estarían tomados de una primitiva saga (*Herakles-epos*), a través de un manantial intermedio, que ignoramos y del que el autor del *Id. 25* habría bebido; cabe imaginar igualmente que ambos poetas la pudieran haber tomado de la original: la Dolonía, con esos dos personajes vistiendo pieles (cf., en *Id.25*, los v.72 y 142 con Heracles portando la piel tras deshollarla).⁹⁰

No incumbe a nuestro quehacer investigar el largo y difícil problema de fuentes, sino ver paralelismos de expresiones o sintagmas, por el típico "gioco" helenístico con la fórmula: se ha cambiado el sustantivo δέρμα por κράτα y desplazado su situación en el hexámetro: ἀμφὶ δ' ἔπειτα δαφαινόν ἐέσσατο δέρμα λέοντος se convierte ahora en αὐτὰρ ὁ κράτα δαφαινόν ἀπὸ χθονὸς ὦκ' ἐπάειρε / θαμβήσας. Lo bueno de la investigación de DÜRBECK es su sistema: no empecinarse en relacionar δαφαινός con φόνος, pese a la proximidad tentadora de αἶμα. No sirve la excusa de la enálage, que algún autor esboza en δαφαινόν...δέρμα λέοντος / αἵθωνος μέγαλοιο; no puede haberla, puesto que λέοντος está calificado por otros dos adjetivos, de los que el primero apunta también al color.

5) No ha sido DÜRBECK el primero en postular abiertamente y con preferencia color; ya KYNASTON habla de "tawny not blood stained", al igual que HILLER ('*caput fulvum* nicht *cruentum*', reclamando el paralelismo latino de Lucrecio, 5. 899: *corpora fulva leonum*).⁹¹

6) El comentario de GOW es muy breve (o.c.II, p.467); por los precedentes (Homero y Hesíodo) parece indicar color por lo común ("tawny"); pero "may mean blood thirsty and probable 'gory' or 'gore-stained'...and one of these seems more suitable to this context". No se descarta color, sino que se opta por lo metafórico.

7) Más amplio es el de G.CHRYSALIS, el editor más reciente de este poema.⁹² Pero ha optado por la solución más fácil: hacer el epíteto polivalente, apoyándolo en la polisemia, treta con la que a menudo nos sorprenden los poetas helenísticos.⁹³ Una comodidad tal es muy antigua: a) Cf. *schol.* a Homero *Il.* 10.23 ss., y sus glosas por φοβερόν, καταπληκτικὸν ἢ τὸ ἐκ δαφουνοῦ καταπληκτικοῦ λέοντος. b) El *schol.* a Theoc.: λίαν φοίνευτικὸν·τινες δὲ πυρρόν. c) El propio Hsch.: λίαν φοίνιον, δαφουρόν· μέλαν, δεινόν, ποικίλον, ἐρυθρόν, πυρρόν.

d) NUESTRA INTERPRETACIÓN

En casos de conflicto, la solución no es otra que un minucioso análisis de los pormenores de la escena en que el animal aparece, sin olvidar los precedentes, homéricos, sin duda. Las bases de las que partimos son éstas:

1) De los tres ejs. de δαφουινός para leones (y casi por igual acontece para el resto de animales a los que se aplica), el epíteto se refiere siempre a "partes externas" del animal, que no específicamente a su entraña (cf. *Il.* 10.23, δέρμα, *Id.* 25, κρατα).

2) El único caso en que se habla de sentido general, es una escena de grupo y en lejanía, E. *Alc.* 580-81, λεόντων/ᾶ δαφουινὸς ἵλα. Pese a la lejanía, el color es lo destacado y lo que todos los editores sancionan sin excepción.⁹⁴ El dato se basa en lo real: de todos los animales a que se aplica, es el león el más rojizo, no sólo en su melena, sino en la totalidad de su pelambre.

3) El dato es tanto más significativo cuanto que el ignorado autor del *Id.* 25 describe ganado en grupo y a lo lejos, empleando

para un sector de las vacadas de Augías un término en evidente relación con δαφαινός (ταῦροι φοίνικες), y de cuyo cromatismo no se puede dudar ante los datos contextuales: κνήμαργοι, ἔλικες y ἄργησται.⁹⁵

4) En el uso de κράτα δαφαινόν se pasa del todo a la parte, por lo que resulta aún más difícil descartar el color; se trata de un evidente deseo de precisión. La pelambre de su cabeza, melena, etc., no tienen por qué ser más mortíferas que sus garras, mandíbulas o colmillos. Instinto y entraña total de su ser son las bases para un calificativo de "asesino" o "carnicero".

Sobre estos apuntes de base puede concluirse en torno al león de este poema espúreo:

1) La traducción por "cabeza cubierta de sangre", "asesina", o "mortífera" nos parece una redundancia, puesto que lo δεινόν ha sido ya sancionado antes con reiteración, desde el v. 181 al 281: ὅλοδὸν τόδε θηρίον (181); τοῦδε πελώρου (195); ἀνδράσι πῆμα (199); ποταμὸς ὥς / λῖς ἄμοτον (201); θηρίον αἰνόν (205); ὅλοδὸν τέρας (214).

2) En 224-26 se pormenorizan, hasta la minucia, sangre, carnicería y muerte; se insiste en la asociación con φόνος: el león regresa a su guarida "saciado de carne y sangre, con su jeta espantosa y su pecho, relamiéndose la quijada con la lengua": βεβρωκὼς κρειῶν τε καὶ αἵματος, ἀμφὶ δὲ χαίτας / αὐχμηρὰς πεπάλακτο φόνω χαροπὸν τε πρόσωπον / στήθεά τε, γλώσση δὲ περιλιχμάτο γένειον. De una descripción instintiva y negativa de la fiera se pasa a otra externa, en la que φόνος y αἷμα se exageran.

3) A continuación (v. 231-234) se acentúan los signos expresivos externos, tanto en el paisaje como en la figura del león: χλωρῇ δὲ παλίσσυντον ἔμπεσε ποίη· / αὐτὰρ ὁ κράτα δαφαινόν ἀπὸ χθονός ὣκ' ἐπάειρε/θαμβήσας, πάντη δὲ διέδρακεν ὀφθαλμοῖσι / σκεπτόμενος λαμυροῦς δὲ χανών. La imagen es colorista y móvil: la cabeza del león, roja por naturaleza, contrasta con la verde y tranquila espesura; la proximidad de χλωρῇ... ποίη coadyuva a una visión colorista de δαφαινόν, más aún si se tiene en cuenta que ambos colores (verde/rojo) son complementarios. Al analizar los versos inmediatamente anteriores y de αἷμα en concreto, las razones aumentan para una denotación cromática en δαφαινόν. Si se nos ha espe-

cificado ya que su cabeza, melena, faz, etc., están cubiertos de sangre, lógico es que su κρᾶτα sea "muy roja" por doble razón: su color habitual y el aumentado rojo (δα-) del compuesto. El epíteto está muy oportunamente elegido a tal fin; una traducción por "muy mortífera", o "muy asesina" deja sin fuerza la versión.

4) Los versos que subsiguen apoyan nuestra interpretación no menos; se reiteran los términos de color descriptivos para cuello, melena y cabeza; cabe pensar en una *variatio* con respecto a δαφαινός: a) v. 244, la melena es "roja como el fuego", πᾶς δέ οἱ αὐχὴν / θυμοῦ ἐνεπλήσθη, πυρσαὶ δ' ἔφριξαν ἔθειραι. Πυρσαί es atributo, no predicado; la melena es roja por naturaleza. b) v. 257 con una insistencia de nuevo en la pelambre, acromática ahora: λασίοιο καρήατος.

5) No debe descartarse el rojo natural en κρᾶτα δαφαινόν cuando el poeta se ha servido de la misma base radical *φοιν- para pieles de animales, los ταῦροι φοίνικες, nada violentos por cierto frente a los ἄργησταί, que, con Faetón en cabeza, sí lo son; de nuevo se destaca la piel ambarina del león que cubre a Heracles, en v. 142-43: ὃς δὴ τοι σκύλος αἶον ἰδὼν χαροποῖο λέοντος / αὐτῷ ἔπειτ' ἐπόρουσεν εὐσκόπῳ Ἡρακλῆι.⁹⁶

En conclusión: en ninguno de los epítetos para el rojo en todo este largo recital (φοίνικες, αἶθωνος, πυρσαί y δαφαινόν) se aprecia un especial celo o afán de asociación de dicho color a las ideas de "gory", "grim", "murder", "mörderisch". Los animales son sanguinarios no por el color de su piel, sino por razones más profundas. No es más mortífero el rojo de una serpiente que el azul. Son los seres, sobre todo los humanos, los que lo son; los gallos calificados de φοινικολόφων (*Id.* 22, ejemplo auténtico de Teócrito), tienen, como todos los gallos, su cresta roja; la idea de pugnacidad les viene dada por la comparación con una realidad humana y brutal como son los combates épicos. El epíteto califica crines de caballo, de las que se confeccionan los penachos de los cascos; nada más, el caballo, y/o su pelambre, nada tienen de "pugnacity"; la guerra y sus protagonistas son los acreedores de ello. En fin, queda demostrado que la sociación de φοῖνιξ con φό- vos no debe generalizarse.

e) AUTORÍA Y CROMATISMO EN EL IDILIO 25

La última precisión del color, unida a otras más, son tan extrañas a Teócrito, que lleva razón la crítica en su atribución a un desconocido:

1) Aglomeración de epítetos raros, poco frecuentes; parece como si el autor se hubiera confabulado a proósito para ofrecernos toda una enumeración de radicales de color ambivalentes: ἀργησταί, κνήμαργοι, ἔλικες, χαροπόν, χαροποῖο, αἶθωνος, δαφαινόν.

2) Uso del tópico y reiterante χλωρός para la vegetación, cuando Teócrito es bastante parco en su utilización, pese a la mañana vegetal que aflora en sus versos.

3) Una distribución del cromatismo que tiende a lo tripartito, pero muy mal repartida estructuralmente: doce epítetos de color en 281 versos arrojan una media de uno por cada ventitrés versos, proporción muy baja (en Teócrito suele oscilar de 1 por cada 10 o 15 como máximo). La distribución desproporcionada: hasta el v. 121 sólo tenemos uno (χλωρή, en el v. 21); el resto se halla en la segunda parte del poema, para ciertos aspectos del paisaje y, sobre todo, de los animales. Choca enseguida lo tópico y reiterante, que mezclado con las trazas homéricas, dan a la composición un aspecto cansino y muy poco original:

- a) Verde, v.21: χλωρή τ' ἀγριέλαιος
- b) Blanco y negro, v.126-7: ταῦροι.../ κνήμαργοί θ' ἔλικες.
- c) Rojo, v.127, los doscientos toros φοίνικες.
- d) Blanco, 130-31, los doce de Helios ἥύτε κύκνοι/ἀργησταί.
- e) Rojo, 143, la piel seca del león: χαροποῖο λέοντος.
- f) Verde, 22, para la espesura: ἐν ὕλῃ χλωρῷ.
- g) Lívido y/o fuerte temor de los pastores ante la fiera, en v.220: χλωρὸν δέος.
- h) Rojo, v.127, para su aspecto: χαροπόν τε πρόσωπον.
- i) Verde, 231, para la hierba: χλωρῇ δὲ...ποίη.
- j) Rojo acrecentado, 244, para la cabeza, κρᾶτα δαφαινόν.
- k) Rojo-fuego, 244, para su erizada melena: πυρσαὶ δ' ἔφριξαν ἔθειραι.

Lo primero que aquí extraña es la reiteración del verde; de los 9 ejs. totales en el *Corpus Theocr.*, tres de ellos están en este poema. Sólo hallamos una expresión tal para la hierba en *Id.*

11.13: *χλωρᾶς ἐκ βοτάνας*. El uso acromático en el sintagma *χλωρὸν δέος* es un calco homérico descarado; el poeta siracusano conoce el uso, pero lo transforma mediante *clisées* completamente nuevos: cf. *γόνυ χλωρόν* (14.70); *μελίχλωρον*, para el rostro de Bombica (10.26), o *χλοεροῖσι...μελέεσιν*, para cuerpos jóvenes (27.67). Son otros los aires, aunque se trate incluso de poemas de dudosa autoría. El uso del epíteto de color, con una doble semántica para la esfera vegetal, muestra en el poeta una dosificación de mucho esmero, por el cúmulo botánico que arroja su producción; y, si sólo la hierba es verde en una ocasión, los otros cinco casos están repartidos con gran maestría, nunca repetidos, para evitar el tópico; nada de ello se tiene en cuenta en este *Id.*25.

Dentro de la triplete rojo/verde/blanco se exageran los dos primeros, sobre todo el rojo; en cuanto al blanco, notamos la ausencia de *λευκός*, tan del gusto de Teócrito, y un parco uso de *ἀργός*, muy distinto de la individuación de aquél (cf. *ὁ Λευκίτης, ὁ Λέπαργος*). En cuanto al conflictivo *ἔλικες*, jamás emerge en toda su producción teocritea. Puede, en consecuencia, hablarse de una dicromía.

Cabe relacionar esa disposición tripartita del color con las tres partes en que se suele dividir la narración del *Id.*25: a) Heracles y el campesino. b) La revista a la hacienda y c) El combate con el león. Pero tal distribución o esquema tampoco encaja con el estilo del teocriteo en poemas vueltos al pasado; recuérdese el *Id.*22 (*Los Dioscuros*), en que destacamos la dualidad blanco/rojo en íntima asociación con los dos protagonistas y sus respectivos combates.⁹⁷ Si la estructura temática de la composición es tripartita y el color es dual, la discordancia es evidente; el intento de A.KURZ de acercar los *Ids.*25, 22 y 13 (homerizantes todos ellos y, por ende, vueltos al pasado), viendo la mano de un sólo poeta, Teócrito, y recurriendo una y otra vez a paralelos situacionales, parece baldío.⁹⁸ Vista la estructura tríptica del 25, en cuanto a fondo y forma, se desconecta del resto, del acusado dualismo de los otros dos, sobre todo del 22, cerradamente díptico.

No sirve, para una solución convincente, el argumento de un Teócrito joven aún, con poca experiencia para componer; hay en sus obras de juventud excelentes poemas, y de una habilidad fuera de

lo común en la distribución y uso del color (e.g., el *Id.* 11). Y tampoco nos convence la opinión de GOW, un Teócrito "Proteo": "T., like other Alexandrians, is a Protean poet whose style and vocabulary vary with dialect and the poetic genre in which he appears at the time to he writing" (o.c. II, p.440).

f) EL LEÓN Y EL BUCOLISMO

Cabe una última sospecha de inautenticidad en base a la introducción del león dentro del entorno bucólico: el recrearse morosamente con la violencia de este animal carnicero, nunca lo hemos visto en ningún poema del autor:

1) Dentro del genuino bucolismo aparece sólo en *Id.* 1. 71-72: τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρίσαντο, / τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα. Se explica como cita obligada por el dolor de la naturaleza entera ante la muerte de Dafnis: lo lloran incluso los animales enemigos de pastores y rebaños. La diferencia es notable: el poeta se ha guardado muy bien de calificarlos con epítetos que recuerden su fiereza. En el fondo late una mínima dosis de humanización, que Teócrito generaliza siempre que se trata de animales domésticos. Pero recuérdese en principio que el león es el antipacifismo, frente a pastores y ganado en idílica asociación con el paisaje.

2) Una segunda cita a λέων se debe al refranero, en un contexto irónico: la queja de un cabrero (*Id.* 3.15) ante la leonina dureza de Eros, tras los requiebros a Amarilis: νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα· βαρὺς θεὸς· ἦρα λέαινας / μαζὸν ἐθήλαξε, δρυμῶ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ.

3) La tercera obedece al lógico recuerdo de la piel sobre la que Heracles duerme, en *Id.* 24. 136: δέρμα λεόντειον μάλα οἱ κεχαρισμένον αὐτῷ. Es pura anécdota; lejos quedan violencia y combate. Recuérdese que el peligro y fiereza en el poema lo representan las κυανέας φρίσσοντας ὑπὸ σπείραισι δράκοντας.

4) El aspecto salvaje de Ámico, en 22. 52-53, se debe tanto a su semblante, desfigurado por los golpes, como a la tosca piel de león que le cubre: αὐτὰρ ὑπὲρ νώτοιο καὶ αὐχένος ἤωρεῖτο / ἄκρον δέρμα λέοντος ἀφημμένον ἐκ ποδεύων.

5) En ese mismo poema, v.72, Polideuces rechaza los combates a

la antigua usanza con la frase, ya comentada, de condena: ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοίδε κυδοιμοί. Amico, en cambio, lo pregona, no sólo con el símil del ave, sino del león, en v.74-75: εἴτ' οὖν ὀρνίθεσσιν ἑοικότες εὖτε λέουσι, / γινόμεθ' οὐκ ἄλλω κε μαχεσαίμεσθ' ἐπ' ἀέθλῳ.

Visto el análisis precedente, las conclusiones son éstas:

1) El león no encaja en el bucolismo; es el antipacifismo frente a la ἄσυχία de pastores-ganado-paisaje. Una asociación idílica y atrayente.

2) Símbolo de lo contrario, la violencia, un tema nada grato a Teócrito. Bien lo demuestra el *Idilio* 22, vuelto al pasado; lógico es que, tanto en éste como en el 24, salga a relucir como mero dato de la saga o como símbolo.

3) Si animales violentos afloran en sus poemas, se trata de una vuelta al pasado, para censura de la violencia humana, que no la animal, lo cual es muy diferente. En el *Id.* 25, es el animal el criticado, el malo por naturaleza, frente a Heracles, el bueno, y al que no se le puede tildar precisamente de pacífico o ἡσυχός.

NOTAS A * Φ Ο Ι Ν-

1. Como ejemplo de esta duda pone el doblete αἰθός / Αἴθιξ, un compuesto, el último, de **aidhi+əky*, "aspecto, cara", en su *DELG*; cf. la larga casuística de φοῖνιξ, que, bajo la forma de compuestos o derivados, ha dado lugar a multitud de sustantivos, adjetivos y verbos denominativos.

2. Para esta orientación hacia el cromatismo remitimos a nuestro capítulo a ΑΙΘ-, en un fino juego con los colores circundantes (véanse, sobre todo las p.479-482).

3. Es lo que advertimos en los datos del manual de H.DÜRBECK (*Zur Charakt. der Farb.*, Bonn, 1977, p.123): "De weder in einer semitischen noch in einer kleinasiatischen Sprache relevante Hinweise auf das Ethnikon Φοίνιξες zu finden waren".

4. En su artículo "Homer and the Phoenicians. The relations between Greece and the Near East in the Late Bronze and the early Iron Age", *Berylus* 19, 1970, p.29 ss.; la cita es de la p. 33. Entre los años 1925 y 1931, cinco excavaciones descubrieron en esta ciudad doce niveles o estratos, que comprenden desde el período protohistórico, s. IV a C., al II milenio, 1500 aproximadamente, fecha que representa la época de prosperidad bajo influencia hurrita; la mayoría de las 4.000 tablillas recogidas son textos jurídicos.

5. En su artículo "The Name of the Poenicians", *CPh* 36, 1941, p. 1-20: "I conclude that the formation of the name Φοινίκη is not Greek, but Illyrian, or rather Proto-Illyrian, as the stem itself" (ibid., p.20).

6. En "The name of Phoinikes", *Language* 123, 1936, p.121-126.

7. Son todos ellos datos del artículo más reciente sobre la cuestión, obra del eminente morfológico, "A propose du nom des Phéniciens et de la pourpre", *SC* 14, 1972, p.7-15.

8. Hemos tratado ya este problema de sustitución en Homero, en base, sobre todo, al trabajo de J.R.VIEILLEFOND, en el primer capítulo de nuestra tesis (cf. ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ, p.56-58, y en especial la 57); las razones no parecen muy sólidas, aunque explica diacrónicamente los usos de ambos términos dentro de la poesía griega. Nuestra crítica en p.58 se centraba en que se utilizan con una ligereza excesiva los términos de progresión/regresión dentro de esa evolución semántica; se abusa del argumento de lo popular, cuando

πορφύρω nada tiene de eso, para aclarar hechos de la poesía. Por lo demás, los ejemplos de φοῦνιξ para los cinturones y cueros, lo mismo que marfiles o madera, no avalan tampoco que se trate de auténtico tinte púrpura, puesto que no son telas.

9. Son datos tomados del manual de A.KOBER, ya citado en capítulos anteriores (cf. *Colour Terms...*, p.94).

10. Se entra con ello en un problema técnico; se producen colores diversos que se parecen al púrpura, sin ser tales. P. ZANCA-NI MONTUORO (Cf. *Enciclopedia Classica Italiana*. II, Roma, 1959, artículo "Colore", p.772), nos advierte de una posible confusión de rojo y púrpura: "Molti erano i rossi di origine organica: vegetali come il *sandyx* (radice di garanza), l'*hysginun*, l'*indica*, ecc. o animali come la porpora del murice ed il *puniceum* del *coccum illicis*: queste tinture, che servivano in tutte le industrie, erano in parte utilizzate dai pittori impastate con creta bianca". Aclaramos ya esta cuestión en cap. a ΠΟΡΦ-, p.56 y n. 27, p.93. No son iguales a juicio de Ch.DAREMBERG-Edm.SAGLIO (*Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. I, Graz, 1969 repr., en art. "color", p. 1330) los colores πορφύρα y φοῦνιξ: "*Purpurissum*, πορφύρα (qu'on ne doit pas confondre avec *puniceum* o φοινιχοῦν, qui se rapporte au *coccum*, Theophr. *HP*.3.18), la pourpre, comprenant les nuances du blanc au noir, que pour les anciens étaient des couleurs passant par toutes les variations que comportent le jaune, le rouge et le bleu étendus ou concentrés". R.J.FORBES (*Studies in Ancient Technology*. IV, Leiden, 1964), pese a su amplia bibliografía en aspectos técnicos (p.146-7), no aclara el problema de matices de color a nivel lingüístico; si en p.111 nos ofrece una amplia tabla de los tintes azul y púrpura en la Antigüedad, en p.119 explica que la púrpura más preciada es la de Tiro y Sidón; con todo, los propios griegos la produjeron en las ciudades de la Jonia, y en muchos otros lugares (Quíos, Eubea, Creta, Cos, Tesalónica, etc.). La púrpura se prepara del *Murex trunculus*, *Murex brandaris*, *Buccinum lapillus* y *Helix hyacinthina*; los tres primeros suponen el color πορφύρα, el último el *hyakinthos*, cuyas flores en la poesía griega son igualmente πορφύρεα. Pero queda sin especificar una neta diferencia a nivel de *chrôma* semántico entre πορφύρα y φοῦνιξ.

11. Ese suele ser el error más común; E.HANDSCHUR despacha el estudio de *φοῦν- en Homero en tres páginas tan sólo, sin comentar detenidamente los ejemplos en donde está la dificultad (cf. *Die Farb- und Glanzwörter...*, p.124-27)

12. Véase *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1959, p.34. Sobre la desinencia *φλ-, cf. M.LEJEUNE, *Mémoires de Philologie Mycénienne première série* (1955-57), París, 1958, p.170-71; por lo general el sustantivo en -φλ está determinado, casi siempre, por un adjetivo de materia y, en ambas tablillas (714/2 y 714/3), por *ku-ru-so* (χρυσός) y *ku-wa-ni-jo* (χύαυος), oro y níel respectivamente.

13. Cf. su artículo "PO-NI-KI-JO in the Knossos Tablets", *Minos* 14, 1957, p.83.

14. "Non c'è dubbio che già nel sec. XV a.C. il termine *popureja* comporti nettamente un valore cromatico; e con ciò si ripropone il complesso problema storico e linguistico della 'porpora'. La questione dovrà essere riesaminata partitamente e parciolarmente sulla base di questa nuova documentazione che sposta di sette secoli la cronologia delle fonti. Qui dirò soltanto che l'altro termine concorrente φοινίχεος, φοινίχειος, eol. φοινίχιος, compare altresí nei testi cretesi". Bien clara está su postura en "Nomi di colori in Miceneo", *PP* 12, 1957, p.13.

15. La expresión contraria, carros sin riendas, la tenemos en *Sd O* 402: *a-ra-ro-mo-te-me-na po-ni-ke-ja o-u-ge a-ni-ja po-si* (=οὔτε ἄνία πόσι(πότι); en "Termes Mycéniens relatifs aux chars", *Minos* 4, 1956, p.13. El mismo autor, en el último de sus artículos sobre el tema (cf. "A propos du nom de la pourpre..."), repite que no puede ser "de púrpura", puesto que se trata de una pintura sobre y para madera. Sin precisar el matiz exacto de este rojo, lo que sí sabemos es que no se trata de la púrpura, ni necesariamente ni mucho menos siempre.

16. Cf. p.13-14 del artículo ya citado en nota 14.

17. Lo indica muy bien M.PLATNAUER ("Greek colour perception", *CQ* 15, 1921, p.159): "It is really impossible to say wheter a real colour distinction is being made by the use of these three words or not (μίλτος, φοῖνιξ, ἐρυθρός). Another compound in Aeschylus μιλιότρεπτος of mulberry in the fragment from Creussae (166)". En cap. a χυάνεος volvemos a recordar este problema: el hecho de que las naves homéricas o sus proas sean χυανοπώροιο (*Od.*14.31), ναῦς μέλαινα, o φοινικοπάρηοι y μιλιτοπάρηοι en otros lugares, no significa ni autoriza a igualar esos colores, porque es imposible que negro, azul y rojo se igualen. Una cosa es la presión métrica o la *variatio* estilística y otra, muy diferente, que el campo semántico de esos términos sea indistinto en poesía. Este uso de φοῖνιξ para naves supone estadísticamente una nimiedad dentro de los usos generales del epíteto.

18. Cf. *Zur Charakt. der Gr. Farb.*, p.293-4. Es exigua esta lexicalización en cuanto a ejemplos, aunque aceptable en cuanto a sistema; es aconsejable por ello, más aún para la poesía, la de A. KOBER (*The Use of Color Terms...*p.93-95).

19. La confusión entre una palabra ide. con el sustantivo πορφύρα, de origen desconocido, se postula en el último artículo sobre el tema, obra de P.A.PEROTTI ("A proposito dell' aggettivo ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ", *Prometheus* 10, 1984, p.205-9), aunque moderniza la fecha de tal confusión: a) "Il valore originario dell'aggettivo πορφύρεος è 'mobile', con tutte le possibili sfumature, y b) "La confusione tra πορφύρεος e πορφύρα à cominciato ad aver luogo, verosimilmente, non prima del VI secolo a.C." (ibid. p.9). Esto último nos parece más indemostrable aún. Para el problema del "movimiento interno", véase en nuestro cap. a ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ las p.54 y ss.

20. En *Das Farbenempfindungssystem der Hellenen*, Leipzig, 1904, p.114.

21. Efectivamente así lo explica en p.127: "Das Farbbeld, welches φοῖνιξ deckt, reicht also vom hellen Braunrot, einer intensiv leuchtenden Farbe, über einem ebenso leuchtkräftigen hellroten Farbton, verglicher mit μέλτος, und die Farbe Blutrot bis zum sattem Rotton gefärbter Gewebe, wobei das häufig zur Farbbezeichnung tretende Adjektiv φαεινός nicht so sehr auf einem echten Glanzwert, als auf die hohe Lichtintensität der roten Farbe bezogen scheint".

22. El único es de la prosa; Hdt.1.98.5-6, cuando habla de los cinco muros de Ecbátana, distingue φοῖνιξ- y σανδαράκινος, aunque no de ποφύρεος: τοῦ μὲν δὴ πρώτου χύχλου οἱ προμαχεῶνές εἰσι λευκοί, τοῦ μὲν δὴ δευτέρου μέλανες, τρίτου δὲ χύχλου φοῖνιχέοι, τετάρτου δὲ κυάνεοι. Por Plinio y Vitrubio sabemos que σανδαράκινος es un sulfuro rojo de arsénico, y que el falso es un carbonato de plomo calcinado; aunque ambos sean rojos, el curioso dato de que el poeta latino Nevio (*Com.127*) lo aplique al pico ambarino del mirlo (*'merula sandaracino ore'*), parece indicar que tenemos un matiz amarillo para éste y que φοῖνιξ es, como contrapartida, un rojo saturado. De hecho H. BLÜMMER ("*Die Farbzeichnungen bei den römischen Dichtern*", *Berliner Studien* 13, 1892, p.208) supone eso mismo basándose en el ej. de Nevio. Hemos recogido ejemplos de la poesía que parecen confirmarlo; el de Pi. O.6.39, donde la ζῶνα de Evadne es φοῖνιχόχροος: ἃ δὲ φοῖνιχόχρονον ζῶναν καταθηκαμένα. Si el autor lo une a χρόχο- ("azafrán"), la intención parece obedecer a una matización cromática concreta: un rojo-azafranado, es decir amarillento, lo cual supone que Píndaro entendía el rojo φοῖνιξ saturado y, como tal, más oscuro que el naranja. Cada caso es diferente, incluso dentro de un mismo autor, y admite explicaciones desde ángulos diversos; es muy difícil hablar de sistema en lo que se refiere al color; ¿por qué no aplica el mismo compuesto Píndaro para su φοῖνισσα φλόξ, cuando la llama es más amarilla que roja? ¿quién nos asegura que no se está buscando con φοῖνιχόχροον una separación de Homero, con la consiguiente búsqueda de colores dorados y luminosos tan propios de su poesía? Al final llegamos siempre a la parte subjetiva del color, de interpretación difícil. Una fórmula, válida incluso para un determinado poeta, no puede generalizarse al resto. Y tratar de reducir a unidad toda una ejemplificación poética, parece un sueño.

23. En *Synonymik der Griechischen Sprache* III, Amsterdam, 1969, p.43, parece que en efecto incurre en ella: traduce οἶνωπός por "rotviolet", φοινιούς "karminrot", y κόκκινος por "scharlatrot".

24. Esto asegura en o.c. p.93: "Words based upon the stem φοῖνιξ- show, from their uses, that φοῖνιξ- denoted a color embracing a smaller range of hues than πορφύρ- embraced, since the color indicated by φ. seems include only the red 'red purples', not the 'blue purples', whereas πορφύρ- includes both. Φοῖνιξ- seems to go higher of the sun; in such cases we seem to be dealing with a shade approximating our 'orange'. The darkest shade of color indicated by this group is the 'red-brown' colour found occasionally in horses, and more often in cattle. The nearest approach to a blue 'purple' appears in the use of these terms in the description of the coloring of a rose"

25. Podría prolongarse tal ecuación muy lejos: Pl. *Epigr.* 19.4, πορφυρέου μέθυσος. Lo ej. tan debatidos de Anacr. 2.3, πορφυρέη τ' Ἀφροδίτῃ y χρυσέη τ' Ἀφροδίτῃ; ῥόδον ὑποπόφυρον (*Schol.* An. 26 ALG), cuando el auténtico color rosa es, sin duda, ῥοδόεις, en un intento de matización y distinción del simple, con la restricción de ὑπό. Semejante técnica para los colores sangre y púrpura parece que se da en Nic. *Alex.* 479-80: κρίσις οὐρων ἄλλοτε πορφυρέη, τότε αἱμάσσουσα.

26. Para CONTENEAU (cf. *Cahiers Saussure X*, 1952, p. 11-40), en las "oposiciones significativas" entre dos signos con significantes diferentes, cuenta el análisis de la forma, no la lógica o semántica. Para la detección del término caracterizado este lingüista aplica la ley de ZIPF (que ya TRUBETZKOY aplicara a la fonología): el término caracterizado es el más frecuente. En el presente caso será ποφύρεος por su frecuencia y amplitud de usos lexicales en poesía. CONTENEAU prescinde del plano del significado, basándose exclusivamente en el del significante a la hora de establecer oposiciones significativas. M. S. RUIPÉREZ, en cambio (en *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo*, Salamanca, 1954, p. 10 ss.), cree que oposición significativa es la "formada por dos signos de la lengua cuyos significados son diferentes"; no puede, en consecuencia, existir oposición de significados sin la correspondiente oposición de significantes, aunque sí al revés, significantes diferentes sin la de significados. Nos parece que ambas posturas se dan a medias en el caso que nos ocupa: φοῖνιξ/πορφυρέος son significantes diferentes pero que no siempre se traducen en significados distintos (=los diversos casos de neutralización, ya expuestos). Con lo que se comprueba que el estructuralismo es un sistema imperfecto en su aplicación, en cuanto nos alejamos de las oposiciones fonológicas y pisamos la semántica del color. Al problema de subjetividad poética en la percepción del color se suma el del matiz del mismo en el plano real, condicionado más por la presión del objeto al que se aplica que por el epíteto mismo. No se olvide que el adjetivo indica lo que un objeto tiene, frente al sustantivo que indica lo que un objeto es.

27. Cf. *Étude sur les termes de couleur dans la langue Latine*, París, 1949. Para *sandaracinus* cf. p. 100; para *puniceus*, p. 88-90; En p. 98-105 se amplía bibliografía sobre la púrpura y el problema técnico que subyace tras el término y, en virtud del cual tenemos multitud de matices; el latinista nos habla en efecto de "nuances violettes", en p. 94; de "nuances rouges", en p. 96; de "nuances bruns", p. 96; y de *purpureus* "étincelant", en p. 97, con una difícil distinción entre πορφυρέος y φοῖνιξι...φαεινόν. Nos recuerda en último término *purpureus* como "épithète de la mer", y su contaminación con el verbo *ide.* πορφύρω, problema ya tratado.

28. Es la problemática de la teoría de la relatividad del color, que ya Platón detecta, en *Theet.* 153.d: ἄλλῳ ἀνθρώπῳ ἄρ' ὁμοῖον καὶ σοὶ φαίνεται ὅτιοῦν; véase al respecto el artículo de J. ANDRÉ, previo a su obra general, "Le vocabulaire de la couleur", *REL* 19, 1941, p. 132-33; en realidad todo él es una buena base de método en cuanto a investigación del cromatismo literario.

29. Incluido J.R.CHOLMELEY, con su insistencia en dicho color "crimson", asociado a ritos mágicos, y apoyando el verso precedente en un pasaje de Lisias (6. 52): καὶ ἐπὶ τούτοις ἰέρειαι καὶ ἱερεῖς στάντες κατηράσαντο πρὸς ἐσπέραν καὶ φοινικίδας ἀνέσειαν κατὰ τὸ νόμιμον τὸ παλαιὸν καὶ ἀρχαῖον. En el discurso contra Andócides, por sacrilegio e impiedad, sacerdotisas y sacerdotes agitan paños rojos como φυλακτήριον. Cf. nuestra nota 34, más adelante.

30. Remitimos, para una ampliación de estas bases, a los siguientes capítulos y apartados:

31. El que Simeta dude de si se trata de hombre o mujer el nuevo amor de Delfis en el v. 150 lo justifica: χεῖτε νυν αὐτε γυναικὸς ἔχει πόθος εἴτε καὶ ἀνδρός. El art. de BIGNONE ("La Fattura, un mimo d'amore", *Dioniso* 4, 1933, p.1-25) insiste precisamente en esa inferioridad y falta de dignidad y entereza en el personaje; los amantes de la epopeya o drama nos dejan a veces indiferentes, pero la Simeta de Teócrito o la Dido de Virgilio (y la Medea de Apolonio, -añadiríamos nosotros-) son superiores al hombre que aman.

32. Nos referimos al *Id.* 28, "La rueca"; el poeta regala a Téugenis, esposa de su amigo, el médico Nicias, una simple rueca de marfil, para las primorosas tareas de hilado, propias de la mujer griega. También, por lo que vemos, era frecuente esta tarea en familias acomodadas (cf. en el *Id.* 15. 27, también ciudadano, donde Praxínoa ordena a su esclava que le traiga la labor del hilado o costura: Εὐνοα, αἶρε τὸ νῆμα καὶ εἰς μέσον).

33. Este segundo sentido metafórico lo estudia G.PERROTTA (cf. "Studi di poesia ellenistica VIII. Teocrito interprete di Omero", *SIFC* 4, 1926, p.96 y 205-6). El uso remonta a Píndaro (J. RUMPEL, *Lex. pindaricum*: 'optimum quodque vel pulcherrimum vel suavissimum in suo genere'), a propósito de los Argonautas, en *P.* 1.88, εἰς δὲ Ἴωλχόν ἐπεὶ κατέβα νηυσὶν ἄωτος (cf. *N.* 8.9, ἡρώων ἄωτοι περὶ ναυαγίων); Calímaco (*fr.* 115) y Apolonio Sofista (50.15) se sirven del neutro. En el segundo ejemplo de Teócrito, el investigador italiano, advierte la consabida *mélange* helenística: la épica, a la que se remontan ambos autores, en Teócrito se mezcla con datos de Píndaro y está "sentita bucolicamente": "Si pottrebero citare espressioni schietamente epiche come θεῖος ἄωτος ἡρώων, de 13.27; che è il pindarico νηυσὶν ἄωτος di *Pyth.* 2.188, o ἡρώων ἄωτοι, di *Nem.* 8.9; imitazioni omeriche (alcune ne ho notate a proposito de riscontri con Apollonio); finali di esametri omerici, riprodotte quasi integralmente. Lo stile non è, dunque, bucolico, piu che non sia un'ibrida mescolanza, s'intende: l'epica è concepta e sentita bucolicamente, e scende al livello della vita quotidiana" (ibid. p.93). Es una pena que a este helenista se le haya escapado la fuente concreta del ej. teocriteo que comentamos (*Od.* 1.44); y es una pena mayor que LEGRAND llegue a decir que "no puede saberse cuál es, para el poeta, el valor primitivo de esta palabra" (cf. *Étude sur Théocrite*, París, 1898, repr. 1968, p.258).

34. Aunque sí es lo más corriente; el rojo se documenta en las esferas ritual y mágica, en autores grecolatinos, con insistencia: Plu. *Phoc.* 28.3, βαπτόμεναι θάψινον ἀντὶ φοινικιοῦ χρώμα καὶ νεκρῶ-

δες ἀνήρεγγαν; Clem. Alex. *Strom.* 843, *P.G.M.* 2.70 y 4. 2703. Todo objeto envuelto en lana roja se presta por lo general a un fin mágico: Petr. *Satyr.* 131.5, '(lapillos)...quos ipsa praecantatos purpura involverat'. Verg. *Aen.* 405, 'purpureo velare comas adopertus amictu'. Cf. igualmente Verg. *Ecl.* 8.73, Ov. *Am.* 3.7.79, Prop. 3. 6. 30. De ambos colores blanco y rojo como protectores o φυλακτήριον nos advierte GOW (o.c. II, p.37): "garlands of white or crimson wool protect bee-hives from damage (*Geop.* 15.8)". Las portan sacerdotes y suplicantes, magos, etc. Quizá esa igualdad, en cuanto a eficacia, la explique en síntesis muy bien CAGIANO D'ACEVEDO (en su artículo "Il colore nella Antichità", *Aevum* 28, 1954, p.161-162). A su juicio, el significado mágico del rojo se debe a su semejanza con el color de la sangre, el esplendor de la luz solar y el fuego; pero también advierte que en el simbolismo solar se llega a una equivalencia blanco/rojo como síntesis; la ofrenda al dios Sol puede ser de ambos colores. Ello explicaría el que ciertas raíces cromáticas presenten, según las lenguas, matices de color diversos: cf. del radical *ereudh-, znd. *auruša* "blanco"; scr. *raviḥ*, "sol"; scr. *rudhīrā*, "sangre"; a.isl. *rodra*, "sangre"; gr. ἔρυθρός, "rojo".

35. La obsesión por lo φυλακτήριον o ἀλεξίκακον en el rojo se contempla en numerosos datos y anécdotas antiguas: las cintas de la *toga praetexta* de los jóvenes romanos; el *flammeum velamen* de la esposa en el día de sus nupcias; el ejemplo de Trimalción, en Petronio (*Satyr.* 54), que se irrita al comprobar que la venda de su brazo es blanca y no roja. Armas y vestidos rojos, y naves de ese mismo color en sus proas; lo eran las de los Argonautas, en las metopas del templo de Sición (cf. *Fouilles de Delphes* VI.1, p. 27 ss.). No menos cierto es que las ofrendas pueden ser blancas o rojas, a juzgar por IG. XII. 1.892. Con un poco más de amplitud discute este color E.WUNDERLICH (*Die Bedeutung der roten Farben im Kultus der Griechen und Römer*, Gießen, 1925, p.21), aunque para el aspecto mágico es lo mismo que lo ya dicho. Para detalles más concretos es de interés el trabajo de H.SCHWEIZER; *A berglaube und zauberei bei Theokrit*, Basel, 1937; desde perspectivas literarias concretas, el breve artículo de E.EITREM ("La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romaines", *SO* 21, 1941, en especial para los versos 56-9 de este *Id.* 2 en concreto); este autor ha estudiado también la relación de dicho poema con el *fr.* de Sofrón (cf. *Select Papyri* III, ed. D.L.PAGE, London, 1950, p. 128), relación no estrecha, pese a tratarse de hechos mágicos en ambos autores y textos (no es magia erótica en Sofrón). H.WHITE advierte pequeñas coincidencias descriptivas (*clímax* de la ceremonia, "the doors are opened wide, letting the moonlight in"), en su pequeño libro (*Studies in Theocritus and other Hellenistic Poets*, Amsterdam-Uithoorn, 1979; cf. en especial el cap II: "Spells and Enchantment in Theocritus' Idyll II", p. 17-20). En realidad bastan las notas de GOW para centrar los aspectos precisos de esta escena de encantamiento.

36. Ver "Le folklore dans les Idylls de Théocrite", *Eos* 61, 1973, p. 199, con abundantes ejemplos de parecidos motivos dentro del folklore polaco.

37. Es ya clásico el artículo de ALICJA SZASTYNSKA-SEMION: "Z

Liryczh Inspiracji Teokryta (Id. XXIV, II, XVI, XVIII)", *Eos* 57, 1956, p. 59-70; para la autora, en el *Id.* 2 hay una imitación no sólo de Sofrón, sino del *fr.* 31 *L.P.* de Safo. El trabajo de PREAGOSTINI ("Teocrito e Safo. Forme allusive e contenuti nuovi", *QUCC* 24, 1977, p. 108-18), detecta coincidencias de vocabulario en la descripción de los síntomas de ambas víctimas, pero la realidad emocional en Teócrito es nueva: más que de añoranza y amor evocado es el miedo al amor de lo que se trata. El propio Ch. SEGAL, en un artículo anterior ("Simaetha and the Lynx: Theocritus Idyll II", *QUCC* 15, 1973, p. 32-43), advertía ya que 'lynx' es el símbolo siempre del amor inconstante, cuyos efectos son contrariar precisamente el legítimo amor conyugal; ilegítimo, estéril, inconstante, *lynx* es el nombre de la concubina de Hades. Aspectos diferentes en cuanto a relaciones del amor, como poder mágico, dentro de la literatura griega (Circe, Neso, Helena, *lynx* en Simeta), y su poder de *thelxis* por encantamiento ritual, estudia este mismo hefenista en "Eros und incantation: Sappho and the oral poetry", *Arethousa* 7, 1974, p. 139-160.

38. Hay ecos homéricos por doquier en cuanto a vocabulario en este *Id.* 2, contaminados con otras fuentes que saltan a ráfagas. W. B. STANFORD (en "Two Homeric echoes", *CPh.* 1, 1938, p. 306-7), lo indica a propósito del v. 82; G. SERRAO ("Problemi di poesia ale-sandrina", *Helikon* 3, 1963, p. 437-47) a propósito de los v. 4 y 157 (δωδεκατάκτος en responsión anular). Muy recientemente, SEGAL ("Underreading und intertextuality Sappho, Simaetha and Odysseus in Theocritus' second Idyll", *Arethousa* 17, 1984, 201-209) advierte dicha mezcla y contaminación. H. WHITE (o.c., p. 20-22) insiste en el mismo juego de "pulido" de datos homéricos, incluso en cuestiones de cromatismo: el final de v. de *Il.* 11.741 (ξανθὸν Ἀγαμήδην) Teócrito lo trueca (*Id.* 2.16) en ξανθῶς Περιμήδας, con el representativo juego de prefijos ἀγα- y περι- por parte de Simeta en medio de su turbación. La habilidad de recursos para distinguirse o alejarse de la fuente es infinita y alcanza al color también; recordamos, una vez más, que en φοινικέω... ἄνωγ hay una cromatización consciente, frente al acromatismo homérico; en πορφύρεαι... ζώστροισι una 'variatio' y apartamiento del cliché φοίνικι φαιλόω.

39. Cf. "Bemerkungen zu Theokrits Pharmakeutria", *WS* 69, 1956, p. 187-202. Por los caminos de la dualidad y contraste discurren los artículos más recientes sobre esta composición. El último leído, obra de SEGAL ("Space, time and imagination in Theocritus' second Idyll", *CIAnt* 4, 1985, p. 103-19). Existe un contraste entre la dos esferas espaciales en que el drama se desarrolla: "house and the city" (=hogar/calle). El paso de un espacio a otro crea la escena imaginaria y psicológica del poema. El reino de Simeta es lo interior, la casa, y recibe aquélla su castigo emocional justamente por transgredir las fronteras que la se paran del mundo en que Delfis se mueve. Para nosotros lo que subyace es una dicotomía entre lo íntimo y lo externo (= la presunción, lo fantasioso, artificial), que, como es lógico, brota con claridad en los epítetos de color.

40. Para el fuego y su simbolismo en el poema, resulta exhaustiva la obra de E. TAVENNER: *Fire in ancient love-magic (Id. II*

Theocr.), Washington Univ. 1942, 314 p. (cf. *Studii in honore F. W. SHIPLEY*, Washington Univ. Series in Language and Literature XIV); no hemos tenido acceso al mismo, aunque sí a algunas de sus reseñas (e.g. la de ROSE, en *CR* 11, 1943, p. 31).

41. Cf. el cap. a ΑΙΘ-, p.488-97, para la imagen total de este término. Como nombre parlante, Σιμαίθα (= "la chata morena") parece conectar con una tendencia muy teocritea: presentarnos con bastante frecuencia mujeres que se apartan de la clásica belleza λευκά. Quizá se trate de un nombre escogido de acuerdo con la vena erótica del poema, *ad hoc* e *in situ*. Recuerda bastante otros rostros orientales y morenos: Bombica, la amada de Buceo en *Id.* 10.59 (Σύραν, ἰσχνάν, ἡλιόχανστον y μελίχλωρον); una bracara, en 3.35, ἐριθακίς ἃ μελανόχρως; en el ámbito masculino, cf. Καλαϊθίδος (5.15) y los etíopes (κελαινῶν τ' Αἰθιοπῆων, 17. 83). Del sinopismo y su procedencia oriental tiene Teócrito también huellas; los epítetos σύνοφρυς (y tal vez χυανόφρυς) lo aseguran. Si la escultura helenística acusa orientalismo, nada extraño es que la literatura presente trazas similares. Este ramillete de calificativos se comenta con amplitud en sus correspondientes capítulos

42. Efectivamente es momentáneo; a partir de este verso Simeta se entera de que Delfis está enamorado, aunque ignora si de mujer u hombre; cf. nuestra nota 31.

43. Cf. *Étude...*, p. 113.

44. Cf. *Adjectives in Theocr...*, p. 98-129; la cita es de la p. 129.

45. Ver o.c., p.94.

46. La traducción es de E.DELAGE, en su edición con F.VIAN: *Apollonios de Rhodes. Argonautiques, I. Chants I-II*, París, 1976, p. 220.

47. Para el especialista en terminología lumínica y óptica en la lengua griega, Ch.MÜGLER, las descripciones ópticas en las metáforas de Apolonio son de una gran belleza plástica, si bien deja muy claro que es una excepción: "les représentations optiques des poètes alexandrines et récents sont calquées fidèlement sur celles de la poésie ancienne" (cf. "La lumière et la vision dans la poésie grecque", *REG* 73, 1960, p.71-2). Pese a dicho pasado y precedente, la luz es vital en el bucolismo; como sustentáculo del propio color es más importante que éste, dado que no tienen por qué estar asociados siempre ambos; abundan más los términos lumínicos que los lumínico-cromáticos. Así es por lo general en el resto de la poesía griega, según la especialista en el tema H.KRIEGLER (cf. *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der bacchylideischen Dichtung*, Diss. der Univ. Wien, 1969, p.140) que da esta estadística o proporción de datos visuales y acústicos respectivamente: Baquílides, 68 y 39,9 %; Homero, 60,4 y 39,6 % (*Od.*9), 72,2 y 28,8 % (*Od.*11); 53,9 y 48,1 % (*Il* 18-24). En Teócrito es de 62,4 frente a 37,6 %, estando un poco más equilibradas las cifras en poetas latinos como Virgilio (58.8 % y 41,2 %) y Horacio (59 y 41 %). En el poeta helenístico es casi doble la prevalencia visual

sobre la acústica. En base a este dato hemos dado una interpretación cromática y no acústica para términos conflictivos (e.g. ξοῦ-θός); nos parece que las cifras no podrían ser de otro modo: sus composiciones más genuínas se dan en espacios abiertos, a plena luz y en luminosa naturaleza o entorno. Si por algo nos atrae el bucolismo es precisamente por eso.

48. La tendencia a naturalizar hasta lo más artificial en sus poemas está comprobado en otros muchos casos de cromatismo: e. g., οἶνῳ πορφύροισ (5.125), ο πορφυρέαισι..ζώστραισι, frente a λεύκαν (2.121-2), pese a su utilización para telas y tapetes en palacio y ciudad. Lo artificial no encaja nada bien en lo idílico o en lo bucólico.

49. En cap. a οἶνωπός se demostrará esto con un análisis de cromatismo y estructuras a lo largo de todo el *Id.* 22; los datos de una extensísima bibliografía corroboraban nuestras posiciones: M. CAMPBELL, E. BIGNONE, T. GRIFFITHS, E. ROSSI, BELLARDI, Ch. SEGAL, VAN SICKLE, A. KURZ, V. HOPKINSON, J. KÜHN, etc. Remitimos a ese largo comentario de continuo y sin citar ya páginas concretas.

50. Es la consabida tesis de Ph. L. THOMAS (en "Red and white: A Roman color symbol", *RhM* 122, 1979, p. 310-316). Tal alternancia rojo/blanco, la vemos desde los comienzos, pero con otro matiz.

51. Ver CAGIANO D' ACEVEDO, a. c. p. 182.

52. Cf. nuestros capítulos ΕΡΕΥΘ/ ΕΡΥΘ- y ΜΑΛΟ- (p. 229-34 y 366 ss. respectivamente). En virtud de idéntico ideario y técnica, se advierte en las dos escenas de sacrificio (*Ep.* 1.5, αἱμάξει, e *Id.* 17.125, ἐρευνθόμενων ἐπὶ βωμῶν), una notable diferencia en el segundo de los casos; hay una sanción de lo bello, delicado, de la piedad y amor del monarca a los dioses, por estar ausente precisamente φοινίχ-, y sobre todo, por la ausencia de αἷμα. El interés del poeta en introducir ἐρεύνθωμαi quedaba comprobado al comparar la escena con otras donde aflora el término "sangre" (*Il.* 1. 139-40; *Pi.* *O.* 1.90 ss.). Cf. nuestro comentario al monte Αἶμον, en *Id.* 7.76 y su diferencia estética con respecto a ῥοδόπα, dentro del mismo verso, en pro de un despliegue de imaginación poética en busca de la belleza (cap. a ΕΡΥΘΡΟΣ- p. 215 y ss.).

53. Píndaro es el caso más flagrante y monstrativo de nuestro planteamiento; S. FOGELMARK (*Studies in Pindar with particular reference to Paean VI and Nemean VII*, Lund, 1972, p. 15-48) destaca tanto en φοινίχεος como en φοίνισσα "as a favourite word with Pindar to suggest the beauty of nature" (ibid. p. 25), como ilustran los usos ss.: φοινιχόχροος, φοινιχάνθεμον ἔαρ, φοινίχαιο ῥόδοι, φοίνισσα ἄγέλα τάρων, φοίνισσα φλόξ, φοινικόπεζα, etc. Pero no es menos cierto que φοινίχ- (cf. φοίνιος, *I.* 4.35, para el suicidio de Ayante, y δαφοινός para la carnicería del águila) tiene un semantema claramente apegado a la sangre y violencia. Lo que nos confirma lo ya planteado: por mucho que se equiparen φοινίχ- y φοινίχ-, lo cierto es que con la primera se puede sancionar lo bello, mientras que con la segunda no.

54. Aunque el precedente sea homérico, Teócrito lo amplifica e

introduce en ese manantial elementos nuevos (cf. los términos ἀπέσυρε y συνίζανον, v.105, tan propios de la terminología médica y boxística. Remitimos al cap. a ΟΙΝΩΠΟΣ, p.280 ss. El poeta helenístico ha exagerado este combate; lo que en Homero se despacha en 10 versos ahora ocupa una minuciosa y prolija narración, v. 80-120. El contraste de ambos púgiles, en base a características somáticas externas y una diferencia con respecto a Apolonio Rodio, también se comenta en el citado capítulo, bajo pautas que R. LENK propone en su reciente artículo.

55. El texto y sentido de este verso de color lo ha tratado en breves páginas ARNOTT ("The Manuscripts of Moschus, Europa 47 and 60", *CQ* 21, 1971, p. 151-57); los ojos de Argos, muerto a manos de Hermes, pasaron a ser adorno de la cola del pavo real.

56. El sustantivo aparece en cuatro ocasiones dentro del *Corpus Theocriteum*; tan sólo en 7.125-6 se presenta sin problemas, y con un claro sentido bucólico: ἄδύ.../ νᾶμα λιπόντες, referido a la corriente del Hietis y Biblis, cuya entraña ha visto bien L.H. GOLD (o.c., p.60): "The picture evoked by ἄδύ.../ νᾶμα suggest imagery pastoral, but νᾶμα nevers occurs in Theocritean pastoral: the names Ἰετίδος and Βυβλίδος make this a reference like those in Idyll 1.66-69 and 123-126, the purpose of which seems to be mainly to add color, and also to show erudition". El imitador cambia el sentido de "corriente de agua" por el de "estanque"; su significado propio es "lo que fluye, fuente, arroyo", pero también "líquido" en general: Ar.Ec.14, στοάς τε καρποῦ Βαχχίου τε νάματος / πλήρεις ὑπογυύσασιν συμπαραστατεῖς. Si νᾶμα es lo auténtico, pese a ser corrección en lugar de ἄμα, la lejanía de lo pastoril y el sentido de lo artificioso patentes están, lo cual coincide bastante con el no menos artificioso y mediocre tono del poema. En los dos casos restantes de su aparición el vocablo ha sido corregido y sustituido: en 17.46, por νᾶα, para la barca de Caronte (δ' ἐπὶ νᾶα κατελθεῖν); en 15.28 por νῆμα, la cesta del hilado (αἶρε τὸ νῆμα καὶ εἰς τὸ μέσον); GOW (o.c.II, p.276) rechaza un posible νᾶμα, referido -según algún crítico- a una pequeña bañera con agua por la referencia al lavado en el v.29: "but it is an unsuitable word and is no doubt a hyperdoricism for νῆμα".

57. Un caso similar de dureza, negativa e insolencia ante el amor no existe ni en Teócrito ni en el resto de la poesía helenística. G.LIEBERG (cf "Catul 60 und Ps. Theokrit 23", *Hermes* 94, 1966, p.115-119) ya se dio cuenta de que el presente *erastés* representa el único caso de amado cruel descendiente de un león; de ahí la queja de su víctima, en v.19-20: ἄγριε παῖ καὶ στυγνέ, κακῶς ἀνᾶθρεμμα λεαίνας/λαῖνε παῖ. Catulo ha tomado su imagen precisamente de estos versos.

58. Para las connotaciones simbólicas y colores que aquí se denotan, cf. nuestros comentarios a μαλοπάρανος (cap. ΜΑΛΟ-, p. 331-336); ΕΡΥΘΡΟΣ (p.207-221). Para el término acromático χολᾶ, el cap. ΧΛΩΡΟΣ, p. 886-893, usos mixtos.

59. Véase cap. a ΕΡΥΘΡΟΣ, p.195-207, y el comentario a las flores λευκοῖων (ΛΕΥΚ-, p.1199-1206). Para muchos esta violeta blanca es el lirio (cf. los κρίνα λευκά, contrapuestos en color a

los ἔρυσθ' ἀπλαταγῶντα, que Polifemo quisiera ofrecer a Galatea, en *Id.* 11.56-57).

60. Aunque no se hace la más mínima alusión a este dato por los especialistas, es innegable que el tema del castigo por un rechazo al amor no es precisamente helenístico. Eurípides lo trata ya en su *Hipólito*, cuya muerte, obra de Afrodita, es mucho más atroz incluso que la presente (cf. *Hipp.* 1238-1239). Pero bien cierto es que las diferencias son notables: lo que en el dramaturgo ateniense es un conflicto entre Ártemis/Afrodita, aquí no lo es. El naturalismo se ausenta en el poema helenístico y se advierte 'mollities' ciudadana por todas partes. La coincidencia de un castigo atroz como *lectio moralis* es innegable. Nos extraña que la crítica no haga la más mínima alusión a estos puntos, yéndose en pos de otros paralelismos.

61. Ante tal trama, no es extraño que muy pocos editores vean buenas virtudes literarias en la composición. Para GOW es negativa casi en su totalidad: "The narrative is bald, frigid, and improbable; the sentiment is sloppy, and embodied in an address to the boy who, 'ex hypothesi', cannot hear hit. These faults are not relieved by any particular elegance in the style and the poem is least attractive of the whole Theocritean Corpus" (o.c., p.408). No extraña que el helenista le haya dedicado un artículo de una sola página -y de pura crítica textual-, anterior a la publicación de su edición (cf. "'Ορφῦς. Theocr. Idyll 23. 53 ss.", *CR* 27, 1954, p.53). Los ataques se encaminan a estructura tanto de fondo como de forma o sintaxis. Para LEGRAND (o.c. II, p.58) es "oeuvre de troisième ordre", sin naturalidad ni sinceridad; hiperbólica al principio, "larmoyant" en el medio y "froidement narratif dans la dernière partie". En el plano del color también estos defectos se advierten una y otra vez.

62. En su artículo, por cierto excelente, "La tecnica compositiva dell' erastés pseudoteocriteo (Idillio XXIII)", *GIF* 23, 1971, p.325-346. La alabanza al ignorado autor por parte de esta investigadora se ciñe ante todo a la técnica, muy hábil, tal vez demasiado refinada e insistente, pero que sigue estructuras muy precisas. Es un divertimento y su autor sabe elaborar muy bien los datos que le otorga su cultura en pro de una adaptación al mensaje que quiere transmitir.

63. Cf. su artículo "Bión", en Pauly Wissowa *RE.V.* Col.482 ss.

64. En general toda la crítica insiste en esa idea mortífera latente; P.RADICI COLACE, parafraseando a G.PASQUALE (Cf. *Orazio lírico*, Firenze, 1920, p.432: "Eros se ne vendica atrocemente, facendogli cadere addosso la propria statua"), habla "dell'oscura, sanguinosa vendetta della divinità", y da para el segundo unos caracteres nada valiosos: "tutto il componimento, così atroce nell' invenzione è di una maldetrezza sovrana nei particolari". Hasta en los tecnicismos aflora lo lúgubre, según la investigadora: "L'uso di un verbo tecnico quale ἐπισπένδω (v.38), introduce il lettore in un'atmosfera lúgubre sacrificale, mortuoria", recordando paralelos esquileos: ἐπισπένδειν νεχρόν (A.1395), ο ἐπισπένδω χοῆς (*Ch.* 149); cf. *ibid.* p.344.

65. Al tema de la muerte, según COPLEY, se añade el *paraclausithyron*, con claras huellas de ironía y humor, en *Id.* 3.52-54, donde el doliente enamorado amenaza con ahorcarse; cf. su artículo "The suicide-paraclausithyron. A Study of Ps.Theocritus, Idyll XXIII", *TaPhe* 71, 1940, p.52-61; aunque la obra clásica para tal tema sea su ulterior publicación *Exclusus amator. A Study in Latin love poetry*, Michigan, 1956; referida a la poesía latina, contiene reiteradas alusiones griegas.

66. Pero la diferencia entre esta muerte y las demás es clara y no indica identidad de autor; incluso la de Ámico es diferente con respecto a Dafnis e Hilas; cf. su ya citado artículo "Death by water. A narrative pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)", *Hermes* 102, 1974, p.20-38.

67. Por pura lógica es en la tragedia donde este sentido se manifiesta: E. *Hec.* 1055 (θυμῷ ζέοντι); S. *OC.* (ὀπηυί' ἔξει θυμός); A. *Th.* 708, Pl. *Re.* 440 c, etc. J.LASSO DE LA VEGA, a propósito de *Ba.* 506, οὐκ οἶοθ' ὅτ(ω)ι ζεῖς οὐθ' ὁ δρᾶς οὐθ' ὅστις εἶ, precisa: "Zéō en sentido figurado es 'hervir en cólera', *efferveesco*. Este mismo sentido lo tienen, a veces, los compuestos: ἐξαναζέω (Aesch. *Pr.* 370), ἐπιζέω (*IT* 987), ἐπέζεσεν (Eur. *Hec.* 583);" cf. "Notas críticas a Eurípides, Bacantes", *CFC* 22, 1989, p.14-15

68. La edición de R.PFEIFFER (*Callimachus II. Hymni et Epigramata*, Oxford, 1953) no alude para nada a tal adecuación, presentándonos un texto lleno de variantes: χροῖν/χροῖαν, οἶον Ψ; οἶν La.; -αν H.STEPHANUS.

69. Véase, en Cap. a ΕΠΙΘΡΟΣ, las p. 221-229.

70. Los editores F.VIAN y E.DELAGE puntualizan que "La joie de Médée est d'autant plus grande que la demande émane de Jason lui-même" (cf. o.c. II, p.80).

71. Se ha insistido anteriormente en dicha asociación en base al artículo de Ph.L.THOMAS: "Red and White.A Roman color Symbol", *RhM* 122, 1979, p.310-316.

72. Parece que suenan ecos de los *Ids.* 3 (*comos*), 11 (monólogo de Polifemo enamorado) y 23 (el *erastés* y su carga temática homosexual); pese a lo cual, el rechazo de una atribución a Teócrito es general; GOW (o.c.II, p.364) lo dice bien claro: "has been generally rejected" por todos: MEINEKE, AHRENS, etc. Ciertos ecos y coincidencias cromáticas, aunque fugaces, con Mosco (3.5. ss.), advertimos nosotros. Se ha llegado a la atribución a un autor del s.V de nuestra era, Ciro de Panópolis, en base a una errónea cita en *AP* 9. 136. Para LEGRAND (o.c.,p.39-70) late en este poema una continua ambigüedad: delicadeza/grosería, campo/ciudad, nunca tan advertida o contrastada en el auténtico Teócrito. H.A.WHITE no se atreve a atribuirlo al siciliano, pese a que, tras el análisis de la obra a la luz de las convenciones helenísticas, no advierte incongruencia alguna. Su examen se ciñe ante todo a los tópicos del erotismo literario homosexual a partir del v.20 y que nuestra sensibilidad rechaza de plano (cf. "Theocritus' Idyll XX", *QUCC* 8,

1979, p.117-130); salvo este artículo, y el de H.A. KHAN ("Catulus 99 and the other kiss-poems", *Latomus* 26, 1967, p. 35-53), con su relación de ambos poemas y autores, la crítica ha sido muy poco generosa con este *Idilio* 20 de autoría desconocida.

73. Puede verse una ampliación de estas previas conclusiones tras el respectivo análisis dentro del concreto capítulo y apartado: MEAAΣ, p.1259-261) y A10- 476 ss.

74. Cf. Cap. a ΓΑΛΙΚΟΣ, p.1011-1026.

75. En la última edición que se ha hecho de este poema: *A textual and stylistic commentary on Theocritus' Idyll XXV*, Amsterdam, 1981, p.148.

76. Recuérdense al respecto anotaciones de editores a *Id.*11. 40-41, cuando Polifemo cría once cachorros de ciervo con manchas blancas, regalo para Galatea, que parecen recordar vagamente el verso homérico: τρέφω δέ τοι ἔνδεχα νεβροῦς/πάσας μαννοφόρους (cf. GOW, o.c.II, p.215-216).

77. La tendencia a una conexión animales-refrán-folklore está muy bien estudiada en H.HOROWSKI:cf. "Le folklore dans les Idylls de Théocrite", *Eos* 61, 1973, p.188-212.

78. Cf. o.c., p.147 y 127 respectivamente.

79. Véase *Il carme XXV del Corpus Teocriteo*, Roma, 1962, p.45.

80. H.FRISK (*GEW* I) da ἀργησταί como "Poetische Erweiterung ἀργηστής"; y SCHWYZER (*Griech. Gr.*I, p.500, 1) afirma que "ἀργηστής analogisch nach ὠμηστής". P.CHANTRAINE (*La formation des noms*, p.215-218) advierte que el sufijo -της/-τας se presenta a menudo con una -σ- no etimológica y bajo una final en -στης (e.g. ὄρχηστής). En ἀργησταί pueden haber influido los compuestos en -στής del tipo ὠμηστής y, por otro lado, se basa su construcción en ἀργής, corriente desde Homero.

81. Pese a que G.SERRAO (o.c., p. 45) da como *hápax* κυήμαργοι, el dato no prohíbe una posible fuente o inspiración homéricas. Basta con que un término tenga una variante, o represente un uso aislado y en un caso distinto al de Homero, para reclamar tal rótulo; es relativa tal cuestión. En el sufijo de ἀργησταί se advierte una forma jónico-ática, lo cual no implica que Homero desconozca dicho término; lo que ocurre es que la emplea en un caso distinto y con caracteres dialectalmente diferentes: cf. el típico genit. en -αο, en *Il.*11.306, o 21.334 (ἀργηστῶ Νότοιο) y Opp. C.4.60 (ἀργηστῆσι Νότοισι), tan debatidos e ilustrativos de la dualidad semántica con que Homero emplea ἀργ- (= "rápido" y "blanco"). Desde EBELING la crítica los interpreta en ambos sentidos. Nuestro interés por el término se orienta, más que en el vocablo aislado dialectalmente y sin precedentes morfológicos, hacia la escena misma y su atmósfera contextual. Y en pos de tal idea, el poeta helenístico pudo inspirarse en cualquier autor; Pi. O.13.69 habla de un toro consagrado a Zeus en esa misma directriz (καὶ Δαμαίω νιν θύων ταῦρον ἀργαῦτα πατρὶ δειλῆον); y las vacas de He-

lios lo son en A.R. 4.974 ss., aunque es la leche -no el cisne- el paradigma de su luminosa blancura: $\pi\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota\ \delta\epsilon\ \gamma\acute{\alpha}\lambda\alpha\chi\tau\iota/\epsilon\iota\delta\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha\iota\ \chi\upsilon\delta\iota\acute{\alpha}\sigma\chi\omicron\nu$. Pero no es menos cierto que estos toros del *Id.* 25 nos recuerdan bastante los de *Il.* 23.30, también sagrados y lucidos: $\pi\omicron\lambda\lambda\omicron\iota\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \beta\acute{o}\epsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\rho\gamma\omicron\iota$. El *hárapax* demuestra tan sólo un deseo de selección de vocabulario y un camuflaje de la posible fuente, es decir, uno de los caracteres de todo poeta helenístico.

82. En su excelente edición (*Callimachus I. Fragmenta*, Oxford, 1949-53) hay una extensa nota de la que extraemos datos de interés para el color, por el que el helenista se inclina en abierta franquía. Todos los comentaristas antiguos, después de una búsqueda de precedentes del pasaje, glosan por μέλας: *Schol. A. A.* 98, $\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\omega}\pi\iota\delta\alpha\iota\ \mu\epsilon\lambda\alpha\nu\acute{o}\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\nu$, $\acute{\alpha}\phi'\omicron\upsilon\ \epsilon\upsilon\pi\rho\epsilon\pi\eta\ \acute{\omega}\varsigma\ \acute{\upsilon}\delta\omega\rho\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu\ \text{A}\iota\sigma\eta\pi\omicron\iota\omicron$ (*Il.* 2.825, $\pi\acute{\iota}\nu\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma\ \acute{\upsilon}\delta\omega\rho\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu\ \text{A}\iota\sigma\eta\pi\omicron\iota\omicron$). *Eust.* p. 57 $\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\omega}\pi\iota\varsigma\ \eta\ \kappa\alpha\iota\ \eta\ \mu\epsilon\lambda\alpha\nu\acute{o}\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \omicron\upsilon\tau\omega\varsigma\ \epsilon\upsilon\pi\rho\epsilon\pi\eta\varsigma$, $\delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\acute{o}\ \acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\omicron\upsilon\varsigma$, $\acute{o}\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu\alpha\varsigma$, $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\nu\ \tau\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\omega}\pi\alpha\varsigma$. $\acute{o}\tau\iota\ \delta\epsilon\ \tau\acute{o}\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu\ \acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\omicron\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota$, $\delta\eta\lambda\omicron\iota\ \kappa\alpha\iota\ \acute{o}\ \epsilon\iota\pi\acute{\omega}\nu\ \tau\acute{o}\nu\ \text{A}\iota\sigma\eta\pi\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\omega}\tau\alpha\tau\omicron\nu\ \acute{\upsilon}\delta\omega\rho$. También el *schol.* a *Il.* 2.825 explica: $\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\nu\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\ \chi\omicron\iota\nu\acute{o}\nu\ \acute{\upsilon}\delta\alpha\tau\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}\theta\epsilon\tau\omicron\nu$, $\acute{\omega}\varsigma\ \acute{\chi}\upsilon\alpha\nu\acute{\omega}\pi\iota\delta\omicron\varsigma\ \text{'A}\mu\phi\iota\tau\rho\acute{\iota}\tau\eta\varsigma$ (*Od.* 12.60) $\kappa\alpha\iota\ \text{K}\alpha\lambda\lambda.\ \text{'A}\iota\sigma\eta\pi\omicron\nu\ \dots\ \acute{\upsilon}\delta\omega\rho$.

83. Parece existir una dualidad semántica en ἄργος, ya desde el propio micénico. Es innecesario partir de dos radicales para explicarla (**arg-*, "blanco", y **reg-*, "veloz"), si bien el artículo de G. COTTON ("Une équation sémantique, 'mouvement rapide' = lueur, éclat", *EC* 18, 1950, p. 436 ss.), aunque así lo considere, no soluciona el problema, subsistiendo una dualidad de interpretación en la mayoría de los ejemplos según el contexto. Si de dos aspectos de una sola intuición se trata, tan antigua parece una u otra interpretación. LEJEUNE (en "Noms de boeufs à Conosos", *REG* 76, 1963, p. 8-9) opta por un patente color para nombres propios, como *podako*, *tomako*, *tumako*, dado que la rapidez no es "une des qualités du boeuf de labour". No quiere esto decir que haya que generalizar siempre y por sistema el "blanco"; *tumako* puede ser interpretado como στόμαργος (= "mufle blanc"); también como θύμαργος, en cuyo caso no seduce mucho el color, siendo la vivacidad, rapidez e instinto lo que parece enterverse. La versión de C. GALLAVOTII ("Nomi di colori in miceneo", *PP* 12, 1957, p. 7-8) es diferente: "che addenda rapido", "qui morde vite". El artículo posterior, obra de P. CHANTRAINE ("Notes d'étylologie grecque. II. Nouvelles remarques sur le témoignage du Mycénien", *RPh* 37, 1963, p. 13-15) es sintético; extrañan algunas de sus traducciones: e.g. *podako*, "il n'est pas absurde d'appeler un boeuf 'pieds rapides'; para *tomako* prefiere cromatismo "au mufle blanc", lo cual no implica que en época posterior, en el drama, se emplee en sentido de vivo, agresivo, por su lexicalización para στόμα y γλῶσσα humanas, derivación del semantema de rápido y no del cromático blanco: así en *A. Th.* 447, $\kappa\alpha\iota\ \sigma\acute{\tau}\omicron\mu\alpha\rho\gamma\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\prime\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\nu$. *S. El.* 607, $\epsilon\acute{\iota}\tau\epsilon\ \dots\ \chi\alpha\chi\eta\nu$, / $\epsilon\acute{\iota}\tau\epsilon\ \sigma\acute{\tau}\omicron\mu\alpha\rho\gamma\omicron\nu$, $\epsilon\acute{\iota}\tau\prime\ \acute{\alpha}\nu\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma\ \pi\acute{\lambda}\epsilon\alpha\nu$; *E. Med.* 525, $\tau\eta\nu\ \sigma\eta\nu\ \sigma\acute{\tau}\omicron\mu\alpha\rho\gamma\omicron\nu$, $\acute{\omega}\ \gamma\upsilon\nu\alpha\iota$, $\gamma\lambda\omega\sigma\sigma\alpha\lambda\gamma\acute{\iota}\alpha\nu$. Son interpretaciones verosímiles, pero πόδαργος (= "rápido") es poco adecuado para un buey. Y, tras una atenta consulta, señalamos que en el *Corpus Paroemiographorum Graecorum* de E. L. von LEUTSCH & F. G. SCHNEIDEWIN, Göttingen, 1939-51 no hemos hallado ni un sólo refrán alusivo a la velocidad o rapidez de este animal; por la misma razón descartamos para *kosouto* (= $\text{E}\acute{o}\upsilon\theta\omicron\varsigma$) tal interpretación: nada tiene de rápido el buey de la-

bor, ni quizá tampoco el toro de lidia. Lo que concluimos de *arg- en el *Corpus Thcr.* es su indicación cromática, que no otra denotación; y ello a pesar de que uno de esos toros ἀργησταί del *Id.* 25 embista a Heracles, ante la piel rojiza que lleva. No debe olvidarse que todas esos calificativos se refieren a pieles, a algo externo, y que es el color lo patente, si se enfocan los datos con estricta lógica.

84. De esa directriz hablamos ya en cap. a ΟΙΝΩΠΟΣ, p. 271 y ss., a propósito de los Tindáridas y sus calificativos, sobre todo en la lírica; λεύκιππος y la predilección por los caballos blancos en la Antigüedad como signo de abolengo; en Teócrito tal color se hace extensivo a todo tipo de animales de su bucolismo. Son tres, (mejor dicho cinco, si se cuenta el enigmático μαλός del *Ep.* 1.5), los calificativos del color blanco en el poeta: λευκός, el más general, con 4 ej.; ἀργός, 3; φάλαρος, 2. Tal amplitud de usos ha de interpretarse no desde el ángulo del antiguo abolengo, que predica IRWIN, sino desde el puro atractivo de dicho color; el fundamento es, ante todo, estético. Esos epítetos suelen ir acompañados, por otra parte, de una sustantivación, equivalente a un simple apodo, lo que les convierte en un uso tan individuado, que raya en lo humano. El "humanizar" a los animales, acercándolos al hombre, es una constante ya advertida en el campesino mediterráneo y prolongable hasta nuestros días en pueblos y aldeas de nuestra Península. El uso afectivo del diminutivo (ὁ Λευκίτης, ὁ Πυρρίχος) acrecienta esa familiaridad. A todo esto es ajeno el *Id.* 25, por su masificación, nada familiar. En micénico se trata de una lista fría, distintiva, de animales; en Homero se incoa ya un acercamiento a sus dueños, para animales muy concretos, como caballos: cf. Ἀάμπος y Αἶθων, caballos de Héctor; Εἰάνθος y Πόδαργος, de Aquiles; de Aurora lo son Εἰάνθος y Βαλῖος, hijos de Ποδάργη. Pero, repetimos, la tendencia familiar se plenifica en el entorno bucólico que Teócrito nos presenta.

85. Así lo demuestra el excelente ensayo de la italiana D'AVINO ("La visione del colore nella terminologia greca", *RL* 4, 1958, p.99-134): "Il colore indicato da ἀργός risulti essere un bianco di cui se percepisce soprattutto la purezza, mentre λευκός, l'altro termine per il bianco, non recando in sé una simile esigenza luministica (esso deriva dalla nozione di 'trasparente, chiaro', indoeur. *l°/uk-) può indicare tutte quelle gradazioni del bianco, dal colore della neve fino al bigio della polvere, che vanno a detrimento della sua lucentezza, in quanto risultano da mistione con elementi strani" (ibid. p.107). Si se trasplantan estos hechos a un plano estructural parece existir una oposición entre ambos términos para el blanco; en ella ἀργός sería el término caracterizado, por doble motivo: a) la pureza de su luminoso blanco, y b) la velocidad del movimiento, aspectos ambos de una misma intuición. Λευκός, por el contrario, sería el término no-caracterizado, al no tener en sí una especial marca de blancura y poder expresar todos sus matices, puros o no. Parece cierto; hasta el punto de que λευκός se ha convertido en griego en exponente de cualquier color claro (no importa el matiz o *chrōma*), frente a μέλας, que lo es de cualquier color oscuro o saturado, aparte del negro. Ambos términos son relativos en cuanto se sale de la esfera de lo paradigmático: la nieve, la pez, etc.

86. La contraposición cuervo/cisne es aquí cromática sobre todo, y no es el canto, como en Teócrito acontece; la pez (πίσσαυ) y la leche (γάλακτι) son paradigmas clásicos de negrura/blancura en toda la literatura griega; ello se vislumbra en el verso precedente en la oposición noche/aurora: δέλλεος ἄλλ' ἢ νύξ ἢ ἔνδιος ἢ ἔσσετ' ἥως (cf. la nota de PFEIFFER, o.c.I, p.251, donde se insiste en el refranero y se cita el presente verso del *Id.*25.130: χροῖην δ' ἔσαν ἥτε κύκνοι / ἄργησταί). Existen en Teócrito numerosos datos de que conocía sobradamente la paradigmática blancura del cisne, como corrobora el ej. de *Id.*16.49, al hablar de Cicno: (τίς χομόωντας) ἢ θῆλυν ἀπὸ χροῖᾶς Κύκνου ἔγωω. Aunque ni ἄργός ni λευκός estén aquí denotados, la connotación de un rostro blanco y feminil existe; recuérdese que el segundo es el típico exponente de ello y que Cicno es θῆλυν, lo que da pie a un λευκόν.

87. La larga cita es colofón de su artículo "À propos de l' Héracles tueur de lion", *Miscellanea di Studi Alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, 1963, p.321.

88. Este segundo aspecto lo toca el morfólogo en su *Grammaire Homérique I. Morphologie*, París, 1953, p.168, en un intento de rastreo del prefijo δα- en otras palabras aún más dudosas y discutidas: e.g. δά-σχιος, y, sobre todo, δασπλήτης.

89. Cf. su artículo "Δαφαινός und δαφαινέος", *MS* 29, 1971, p. 9-26.

90. Es muy lógica la suposición de DÜRBECK en cuanto a fuentes al conectar y recordar otras variantes de la crítica especializada similares para este poema. La de DUCHEMIN (a.c., p.320) apunta algo parecido: suponer que es "extrêmement probable l'existence, antérieurement à l'épopée homérique, d'un fonds commun épique dans lequel les razzias de troupes et les guerres qu'elles provoquent jouaient un très grande rôle, et dans lequel Héraclès était mêlé de près à de semblables épisodes". El recital de Néstor, en *Il.*11, y su relación con la fuente épica de Apolodoro *II.*7 (luchas de Héracles contra Augías y los Epeos por un lado, y contra Neleo y los Pilios por otro) tienden a este postulado. La inspiración del *Id.*25 podría contener, pues, elementos muy anteriores a los *Poemas Homéricos*, cuyo influjo, por otra parte, es evidente.

91. Δαφαινός se refiere, en la generalidad ejemplar, a pieles de animales, cuya coloración oscila dentro de nuestras comunes denominaciones "pardo" y "rojo": chacales, leones, lobos, el rojo en el segundo caso se acrecienta. Desde ese ángulo, χρῆτα δαφαινόν reclama una traducción cromática rojiza, intensificada por el prefijo δα-. Puede que en ciertos casos -por cierto que muy aislados- quepa una opción negativo-metafórica: de un "gory" puede pasarse a un "deadly" o "mörderisch" (para el águila de Esquilo, en *Pr.*1022, δαφαινός αἰετός; las plumas del águila no son rojas, si bien el ejemplo es muy especial, pero insuficiente para el paso a una generalización semántica). Ciertamente que el dramaturgo es audaz en el uso del color; va más allá de lo externo casi siempre, pero una confrontación del presente caso con el águila en Píndaro, revela curiosamente como δαφαινόν la víctima, presa en sus garras y, por

ello, 'cruentata': roja por la sangre, pero imposible "deadly" o "mortífera". La versión cromática es casi siempre viable. Si la sangre es ἐρυθρόν, φοῖνιξ, ο φοῖνιος, no vemos impedimento en la posibilidad de acrecentar su *chrōma* mediante el compuesto δαφουρύον. No se decide S.FOGELMARK (*Studies in Pindar with the particular reference to Paean VI and Nemean VII*, Lund, 1972, p.35-36) a dotar de color a este adjetivo en el autor: "Δαφουρύός und φοῖνιος are used in Pindar only once, and are not to be understood as words colour. Δαφουρύός occurs in *N.* III.81, where the epithet hardly can be interpreted as a colour-word". A.KOBER (o.c., p.89) supone, para ese ej. pindárico, que se trata de un animal, pero la cita es errónea, dado que remite a *P.* 3.81. Es la presa del águila, cubierta de sangre bajo las garras, (probablemente un pájaro) la calificada de "roja": αἵετός... ὃς ἔλαβεν... δαφουρύον ἄγρην ποσσίδι. A nuestro juicio, el hecho de que Píndaro utilice esa misma base *φοιν- para toros y ganado (cf. φοῖνισσα... ἄγέλα τάρων, *P.* 4.205), y lo mismo Baquílides (5. 102, βοῶν φοινιχονώτων; 10. 15, βοῦς φοινιχότριχος), como también el autor del *Id.* 25 con ταῦροι φοῖνιχες, indican que una asociación a violencia, sangre y muerte difícilmente puede ser cierta. Parece, pues, que lo fundamental en la base *φοιν- con toda su larga derivación (φοῖνιξ, φοινός, φοῖνιος, φοινῆεις, δαφουρύός) es ante todo color rojo. La confusión y/o asociación con el poderoso φόβος es relativa; posiblemente más bien propia de editores que de los poetas griegos mismos. Por lo demás, la evolución rojo -> cubierto de sangre -> mortífero / asesino ha de suponerse dentro de la esfera estrictamente humana, de donde pasaría al ámbito animal. Pero resulta muy significativo que jamás δαφουρύός o δαφουρύέος se apliquen a seres humanos. Lo cual es indicio de que el *sēma* acromático no es lo primitivo.

92. Ver su edición al poema *Theocritus' Idyll XXV*, Amsterdam, 1981, p.226-227.

93. La tendencia helenística a la polisemia se ha exagerado tal vez por algún helenista, como C.GLANGRANDE y, posteriormente, por su discípulo H.WHITE, y a este último remite CHRYSSAFIS al comentar el epíteto δαφουρύός: "The use of the adj. here has more than one implication: it is 'tawny', 'gore-stained' and above all 'deadly'. For vocabulary so employed in hellenistic Literature and particularly Theocritus cf. H.WHITE, *Stud.* pp.27-38, with bibliography" (ibid. p.227).

94. Hemos escogido tres simples traducciones; la de A.TOVAR (*Eurípides Tragedias I. Alcestis-Andrómaca*, Barcelona, 1955, p.60): "y venía desde el valle del Otris de leones la roja tropa". Por la "troupe fauve" vierten H.BERGUIN y G.DUCLOS en su edición conjunta (*Euripide: Théâtre Complet III*, París, 1966, p.129). L.MERIDIER (*Euripide I: Le Cyclope-Alceste-Medée-Les Heraclides*, París, 1965) distingue muy bien colores: "La bande fauve des lions" y "les lynx tachetés"; y el italiano G.PADUANO, lo mismo: "la fulva torma dei leoni", "il verviato dal pelo variegato" y "le linci screziate" (cf. *Euripide. Alcesti*, Firenze, 1969, p.117. Por último A.M.DALE, aunque no da traducción, sí que destaca en su nota color, placidez y aspecto bucólico de la escena: "Spotted lynxes come to graze placidly among the flocks, a tawny troop of lions stalks down from the mountain-clefts" (cf. *Eurípides. Alcestis*,

Oxford, 1961, p.100).

95. La escena de la retirada del ganado a los establos lo destaca J. DUCHEMIN (a.c., p.321) , para conectar con un auténtico bucolismo y acercarlo a Teócrito; matizamos ya esto: existe una diferencia cualitativa en los epítetos descriptivos de bueyes, pero, sobre todo, cuantitativa entre Teócrito y el autor del *Id.*25. En nuestras conclusiones lo señalamos.

96. Nos parece que GOW se equivoca de nuevo, con su versión por "grim visage" para χαροπός, aquí y en el v. 225 (χαροπὸν τε πρόσωπον). Es otro epíteto conflictivo más, que es preciso agregar a este *Idilio* y que tiene toda la traza de no haber sido nunca utilizado por el poeta siciliano. Lo tratamos en cap. a ΧΑΡΟΠΟΣ, p.786-800. En este caso concreto todos sabemos (y los españoles más aún) hacia qué color embisten los toros y cuál es el *chrôma* básico de un capote de lidia. Si el color rojo es el primero en ser captado en la infancia, a los propios animales les provoca y excita más que ningún otro.

97. Cf. cap. a ΟΙΝΩΠΟΣ, p. 290-295) y en el presente nuestros comentarios a αἶμα / φοῖνιον, ὀρνίθων φοινιχολόφων y φοίνιχα λόφον.

98. Véase al respecto los cap. 1-4 de su buena obra: *Le Corpus Theocriteum et Homère. Un problème d'autenticité (Idylle 25)*, Berne-Frankfurt, 1982.

* E P E Y Θ- // * E P Y Θ P-

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS

El radical **reudh-* // **(e)reudh-*, "rojo", "sangre", se rastrea en cuatro ocasiones en el *Corpus Theocriteum*: en una bajo la forma adjetiva, en tres como verbo, siempre en voz media. Su semantema de color es un rojo fuerte y cubierto; no ofrece duda alguna.

Pese a la eliminación en griego moderno de ἔρυθρός, sustituido por κόκκινος, su semántica cromática está muy bien documentada en la lengua griega: con sentido muy unitario, uno de los términos de color más estables, que no presenta problema alguno de etimología, arropada siempre por una amplísima documentación en toda la parcela indoeuropea. En los grados pleno / cero se documenta en diverso despliegue terminológico: sustantivos, adjetivos, verbos denominativos, incluso topónimos (Ἐρυθραί, Ἐρυθῖνοι, Ἐρυθρός). En compuestos es frecuente su unión a otros radicales de color, en aras de una mayor precisión de matices del rojo: ἔρυθρόχλωρος, ἔρυθρόχρως, λευκέρυθρος, ἐξέρυθρος, etc.,.

El radical temático ἑρεύθω, a juicio de CHANTRAINE (*DELG*), es idéntico al a.isl. *rjōða*, "ensangrentar", a.ingl. *reōdan*, "enrojecer"; en latín dialectal, el tema en *-s-* (*rōbur*) origina el nombre del roble o de la encina roja, y a él está referido, sin duda, el mismo tema griego ἑρευθος, "rojez". Formas adjetivas similares a ἔρυθρός, aunque sin prótesis, hallamos en lit. *raūdas*, lat. *rūfus*, a irl. *rūad*.

Su productividad morfológica y estabilidad semántica la destaca en latín J. ANDRÉ, un eximio especialista en cromatismo: "Les formations latines issues de la racine indo-européenne **reudh-* sont les unes romaines (*rubere*, etc.), les autres dialectales (*rufus*, *robur*). C'est la racine de sens chromatique la mieux pourvue en formes nominales et verbales, en dérivés et composés" (cf.

Étude sur les termes de couleur dans la langue latine, Paris, 1949, p.75).

De todo estos datos da muy buenas razones PERSSON (*Wzerw.* 48. 123, n. 2.377 ss.); **ereudh-* es, a su juicio, un alargamiento de **ereu-*, con un significado en las lenguas indoeuropeas que va del rojo, o sangre, hasta sol; znd. *a^uruša*, "blanco", scr. *raviḥ*, "sol", arm. *arev*, "sol", scr. *rudhirá*, "sangre"; a. isl. *rodra*, "sangre"; tal vez una síntesis de esta aparente discordancia de significado -rojo/blanco/sol/sangre- es la que CAGIANO D' ACEVEDO ofrece en su artículo: la semejanza del color de la sangre con el de la luz solar y del fuego, y la ofrenda al sol que puede ser blanca o roja.¹

II) CASUÍSTICA Y SEMÁNTICA DEL RADICAL EN LA LENGUA GRIEGA

Parece importante, y tal vez lo primitivo, esa asociación anterior, rojo-fuego-sangre, tanto por la importancia de dichos elementos como por el primer dato griego; en micénico se utiliza ya como antropónimo *E-ru-to-ro* (= *Ἐρυθρός*), en *KN* as 1517, y en Pilos *e-ru-ta-ra*, que es un nombre de persona a juicio de GALLAVOTTI: "sembra un appellativo maschile (cf. *Ἐρύθρος*) oppure un toponimo (cf. *Ἐρύθραι*)", aunque sobre el instrumental *e-ru-ta-ra-pi* asegura que "sembra bene un'anotazione cromatica, e forse queste aggettivo femminile sostantivato sta ad indicare una tintura rosa, e magari il nome stesso del ποῖνιξ e del suo succo".²

Este ramillete de datos hace pensar, ya muy pronto, en un uso tanto natural como artificial del término de color, aunque el prevalente es el primero y, sin duda, el más antiguo.

Un salto de la parca documentación micénica a Homero nos advierte del apego del epíteto a la esfera natural (οἶνος, *Od.* 9. 163 y 208; 12. 19 y 327, etc.); de ella se salta excepcionalmente a la artificial para una indicación no sólo de color, sino de los matices luminicos de ciertos metales: χαλκός (*Il.* 9. 365, probablemente cobre y no bronce³); quizá el hecho mismo de que Teognis lo aplique al oro (χρυσὸν / ἔρυθρόν, en 449) haya de contemplarse como uno de los ejemplos donde confluye el paso de un espectro cromático a otro colindante: en el caso que nos ocupa, del rojo

(ἐρυθρός) al rojo fuego (πυρρός) y al amarillo (ξανθός). Se comprueba en otros casos cómo los matices de color intermedios entre dos espectros cromáticos contiguos intercambian su signo lingüístico: χλωρός lo hace con ξανθός, y éste con ἐρυθρός en el caso concreto del oro.⁴

Con todo, la permuta no es ni sistemática ni frecuente en exceso; el cruce de colores se ve siempre en poesía a nivel de "excepciones", y el hecho admite otras explicaciones. Si el radical en las lenguas ides. indica desde el "rojo" hasta "sol" y "blanco" (cf. scr. *ravih*, "sol"; znd. *arusa*, "blanco"), las variaciones de significado cromático son sorprendentes sólo a primera vista y, al final, el simbolismo las unifica y explica: rojo (=sangre, vida, juventud, fuego, sol, blanco). Ἐρυθρόν es en Homero νέκταρ (*Il.* 19. 38; *Od.* 5.93); el hecho suele ser explicado por una analogía con οἶνος (HANDSCHUR y DÜRBECK). Pero una lógica conexión entre νέκταρ y ἄμβροσία, tandem que asegura a los dioses una juventud perenne e inmortalidad, basta para aclarar el cliché νέκταρ ἐρυθρόν; como producto natural el néctar recuerda la miel, de matices rojizos y cálidos. Por último está la subjetividad del poeta o del prosista, que justifica el calificativo: Hdt. (2.73) describe el ave Fénix como rojo-dorada : τὰ μὲν αὐτοῦ χρυσόκομα τῶν πτερῶν τὰ δὲ ἐρυθρά. Arist. (*AP* 1045 b 19 ss.) aprecia diferencias entre los diversos epítetos de Aurora, que otros autores igualan: διαφέρει δ' εἰπεῖν, οἶον ῥοδοδάκτυλος ἥως μᾶλλον ἢ φοινικοδάκτυλος, ἢ ἔτι φαυλότερον ἐρυθροδάκτυλος.

Tal fluctuación acontece también en textos griegos tardíos, cuando para el detalle concreto se utiliza el color en abstracto: Zopyr. (*apud Orib.* 14. 61.1) habla del color de la yema del huevo como ῥοῦ τὸ χλωρόν; pero τὸ ἐρυθρόν ῥοῦ es la que utiliza Sor. (1.124) y Orib. (*Syn.* 5.13). Incluso la terminología médica fluctúa cuando describe color de heridas, úlceras, tumores, manchas de la piel, etc.; para Galeno (17. 835 K) los cálculos renales son ἐρυθρόλευκος, ξανθόλευκος y ὀχρόλευκος.

Tal vez se insiste en exceso sobre ese fluctuar; demasiado, ya que, para el caso concreto de ἐρυθρός en época helenística, esa adecuación color objeto es perfecta, al menos en Teócrito. La postura de H. DÜRBECK es exagerada, aunque se apoye en palabras de D.

KATZ (*Die Erscheinungsweisen der Farben*, ZPPS *Ergänzungsband* 7, Leipzig, 1911, p.9): "Das Noem der Farbvalenz Rot ist übermächtig gegenüber Helligkeit und Sättigung; dies ist bei Gelb und lichten Grün anders"⁵; se afirman en este enunciado los conceptos de luminosidad y saturación, pero se cargan los acentos en la parte clara del espectro colindante, el amarillo, incluso el verde, que toca ya el espectro del azul. Repetimos, la relatividad de ἔρυθρός en cuanto a *chrōma* es muy esporádica; a excepción del sintagma citado, χρυσὸν ἔρυθρόν, el espectro que en poesía desde Homero ofrece dicho radical es muy estable y siempre oscuro, saturado; la lírica y drama nos lo brindan una y otra vez, incluso cuando ἔρυθρός se aplica a la propia esfera humana. Tal estabilidad en Teócrito se corrobora de forma especial, aunque puede afirmarse que en toda la poesía es un rojo *týpos*, quizá el más estable de todos.

La causa radica en una lexicalización muy natural y concreta desde Homero: sangre, flujo de ésta bajo la piel, vino, mar, néctar, etc., son datos muy concretos y directos. Por ello ἔρυθρός no necesita objetos artificiales para ser definido como color, cosa sí necesaria para los otros dos rojos ya comentados (φοῖνιξ y πορφύρεος) y que en su mismo origen son ya artificiales. Sorprende a A. KOBER ἔρευθ- en Apolonio Rodio (A.1.726-728), como caso único a propósito de algo artificial: ἔρευθος...μέσση μὲν ἔρευθήεσσα τέτυκτο, ἄκρα δὲ πορφυρέη: "We find, however, only one instance where an artificial object is mentioned as 'red'", en su edición conjunta E.DELAGE-F.VIAN (*Apollonios de Rhodes. Argonautiques. I. Chants I-II*, Paris, 1976, p.80) así traducen: "...le rouge éclat de ce manteau; car rouge en était le fond et tous ses bords de couleur pourpre"; y así explican su versión en nota: "Ἐρευθος indique une lumière rougeoyante et éblouissante, celle du soleil levant (3.163, 4.126) d'un astre (1.778), ou le reflet 'pareil à la flamme' de la Toison sur le visage de Jason (4.173). Πορφυρέη suggère un rouge sombre tirant sur le noir". Aunque el poeta es muy audaz en sus imágenes lumínicas, existe aquí, a nuestro juicio, un condicionamiento estilístico que justifica ese uso excepcional de ἔρευθ- para un objeto artificial, la *variatio*: la presencia de πορφυρέη -que sí es un epíteto de origen artificial- condiciona la aparición de ἔρευθος y ἔρευθήεσσα, que no lo son nunca; nada hubiera

logrado el poeta sirviéndose de φοῖνιξ, cuyo espectro y diferencia con πορφύρα es imperceptible.

Unos datos estadísticos son necesarios para una mejor precisión de la semántica cromática de este radical.⁷ Trátase de un rojo saturado, hecho comprobable desde los primeros ejemplos: e. g., οἶνος ἐρυθρός, cliché sustituido por otras expresiones, como οἶνος μέλας u οἶνος αἶθοψ, cuya gama oscura es indudable por la equivalencia o sinonimia subyacente; las tres son lo opuesto a οἶνος λευκός, y su semejanza con sintagmas castellanos como "vino tinto", "vino blanco", están fuera de toda duda. De manera similar la tierra y el agua se enrojecen por la sangre de guerreros: *Il.* 21.21, ἐρυθθαίνεται αἵματι ὕδωρ, e *Il.* 10.488, ἐρυθθαίνεται δ' αἷματι γαῖα. Pero también la sangre, desde Homero, viene rotulada bajo la presión formular, como αἶμα φοίνιον o μέλαν αἶμα, que denotan un claro cromatismo oscuro. También el mar es οἶνοψ, como el vino (cf. ἐνι οἴνωπι πόντῳ); y en Píndaro (*P.* 4.251) hay un mar típico de este color, el Mar Rojo (πόντῳ τ' ἐρυθρῷ), si bien el origen de este uso tiene claros manantiales homéricos⁸; y si hay que sancionar un saturado rojo, es porque Homero, por lo general, denomina μέλαν ὕδωρ al agua profunda y μέλαν κύμα o μέλαν ὕδωρ (*Od.* 10.104) al propio oleaje tormentoso.

De todos estos usos, el importante desde el punto de vista de la evolución es el primero: porque, de la asociación natural rojo-sangre, ha pasado a la denotación o indicación de emociones diversas, patentes en el rostro humano y debidas a múltiples causas, entre ellas la detección de la belleza. Este paso evolutivo es aún muy tímido en lírica y drama; en época helenística (muy en especial en Apolonio Rodio) se generalizará; pero los eslabones intermedios son muy esporádicos; todavía en Esquilo lo hallamos muy aparcelado dentro de lo cruento y/o sanguíneo, a la usanza homérica: *Eu.* 264, δεῖ δ' ἀπὸ ζῶντος ῥοφεῖν / ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πέλα-
νον. Es Eurípides, quien comienza a apuntar matices estéticos para ἐρυθρός, innovador siempre y de mucho interés en el ámbito del color; en *Ph.* 1488, aún ligado a una luctuosa escena, se asocia a los colores púrpura y azafrán, al describirnos el bello rostro de Antígona: οὐδ' ὑπὸ παρθενί/ας τὸν ὑπὸ βλεφάροις φοίνικ' ἐρύθημα προσώπου.⁹ Trátase de un rubor, que apunta muy tímidamente a la

belleza por la restricción de ὑπό, y que Ar. (Pl. 701-703) parece corroborar: οὐκ, ἀλλ' Ἰασὼ μὲν τις ἀκολουθοῦσ' ἅμα / ὑπερυθρίασε χή Πανάκει' ἀπεστράφη / τὴν ῥίν' ἐπιλαβοῦσ'¹⁰.

Idéntico ambiente de timidez se advierte en la lírica; nos ha extrañado el rechazo de Píndaro: no utiliza este radical ni una sola vez, y sí φοιν- muchísimo, en cambio; πορφυρ- muy poco, bastante más πυρ-¹¹. En Baquílides hallamos un único ejemplo, en medio de bastantes dudas textuales, que H. KRIEGLER (*Untersuchungen zu den optischen und akoustischen Daten der Bacchylideischen Dichtung*, Wien, 1969, p.5) nos ofrece: 13.52, asociado a μέλας y a αἶμα, con toda la traza homérica y nada que ver con lo bello, δ'ἐρλενθε φώτων / αἶμα| τι γὰρ μέλαινα; postular un ἐρευθ- es inseguro. El enrojecer por pudor lo manifiesta por vez primera Anacreonte (17.20, D.): ἐρύθημα δ' ὥς ἂν Αἰδοῦς...ἐμποίησον. También Eurípides, aunque no con ἐρευθ-, sino con φοῖνιξ, en IA. 187: φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμὰν αἰσχύνη νεοθαλεῖ.

Son todos ellos datos más que suficientes para una clara casuística poética del radical y de su aparcelado espectro de color. Un último detalle, denotador de su cromatismo cubierto, es el que J.H.SCHMIDT¹² ofrece, en su despliegue estructural de la sinonimia del rojo en tres apartados: 1) ἐρυθρός, ἐρευθ-, πυρρός 2) αἶματ-, κόκκινος, μίλτινος, y 3) πορφύρεος, φοῖνιξ, οἶνωπός y ἄλουργός. Pese a lo discutible de esta clasificación, si se aplica a la poesía griega, es evidente que el radical *ἐρευθ- / *ἐρυθρός es un término *týpos* del color rojo; y no lo es menos el que su espectro se oscurece hasta llegar a un rojo violeta. La propia subjetividad poética favorece el hecho y los cruces entre dichos términos son frecuentes. Un análisis de esos tres grupos de palabras aplicadas a un rostro, espejo de las emociones y/o de belleza en los distintos autores, muestra una ausencia de diferencias cromáticas y unas preferencias de estilo tan sólo. Porque es la sangre (αἶμα) el término y color unificador de todos esos matices; el flujo de la misma bajo la piel es la causa de todo ese bello despliegue. El hombre en tal proceso sólo se fija en el dato final, no en la causa remota que lo produce; el color y su belleza es lo que más impacta la sensibilidad. Y con ello lo que estamos corroborando una vez más es la particular atracción de este color, a tenor del de-

sarrollo del proceso cromático en el ser humano: es el primero en ser descubierto, y ello obedece a una razón innegable, como es su atractivo.¹³

Un dato más de cromatismo cubierto en el radical que estamos tratando lo ofrece M. PLATNAUER, en base a la misma idea, la sangre: "While Aeschylus applies the epithet to blood (*Eum.* 265) ὑπερυθρίαν seems to be the normal word for to blush (e.g. *Ar. Plut.* 702)".¹⁴

Por último, la estabilidad cromática natural de ἔρυθρός y ἐρεύθομαι está asegurada y es total en Teócrito. De los cuatro casos en que se nos presenta, tres lo hacen bajo forma verbal media, en tema de presente para la expresión del proceso durativo y constante; los pétalos de la amapola, ἔρυθρά, sellan un color týpos, elevándolo a la categoría de símbolo erótico, muy usual en sus versos.

III) LA EJEMPLIFICACIÓN DE TEÓCRITO

1) κρίνα λευκὰ // ...ἐρυθρὰ πλαταγώνια

En el *Id.* 11.56-57, Polifemo ansía ofrecer a Galatea lirios blancos o amapolas de rojos pétalos en prueba de amor: ἔφερον δέ τοι ἢ κρίνα λευκὰ / ἢ μάκων' ἀπαλὰν ἐρυθρὰ πλαταγώνι' ἔχοισαν, "te llevaría lirios blancos, o la tierna adormidera de rojos pétalos". Esta dualidad floral, bajo la forma sintáctica disyuntiva, es el propio símbolo de un amor imposible: no puede el protagonista reunir ambas flores juntas, dados sus diferentes períodos estacionales en que florecen: ἀλλὰ τὰ μὲν θέρεος, τὰ δὲ γίγνεται ἐν χειμῶνι, / ὥστ' οὐ κά τοι ταῦτα φέρειν ἅμα πάντ' ἐδυνάθην.

A) TRADUCCIONES

C.AMEIS: "*lilia candida / ...rubra crepitacula*"; "the snowdrops white / ...poppy with its scarlet petals" (GOW); "poppies ...with scarlet rim / snow-white winter-roses" (EDMONDS); "des lis blancs / et de ternes pavots aux rouges pétals" (LEGRAND); "weiße Narzissen / ...Mohn mit purpurnen Blatte" (FRITZ); "schimmernde Lilien

/...Mohn mit purpurfarbigen Blättern" (BECKBY); "gigli bianchi /...il tenero papavero dalla rosse foglie" (V.PISANI); "blancos narcisos / ...amapola de rojos pétalos" (BRIOSO); "cándidos lirios / amapolas con rojos pétalos ornadas" (M. F.GALLIANO); "jacintos blancos / .suaves amapolas de rojos pétalos" (G.TEIJERO- M. TEJADA); "lirios blancos /o tierna adormidera de rojos pétalos" (A. GONZÁLEZ LASO).

B) BOTÁNICA Y COLOR

Una rápida ojeada da con la dificultad de traducción; no está en el color (una clarísima contraposición blanco/rojo, por lo demás muy típica), sino en la identificación de la primera de esas flores: ¿lirios, narcisos, campanillas de Febrero?. Jacintos desde luego que no, puesto que acaban de ser citados en v. 26-27: ὑακίνθινα φύλλα. Tratamos de unificar opiniones de especialistas en el aspecto botánico del poeta; pero al final lo que cuenta es el testimonio de sus versos.

La segunda de estas flores no entraña dificultad alguna para ser detectada, menos aún por su cromatismo; la amapola ofrece un rojo *týpos*, ἔρυθρός. Es paradigma de color en poesía, y en la poesía griega por primera vez con ese epíteto. K. LEMBACH aclara tanto sus caracteres como símbolo en este pasaje: "Bei der μάκων, den Mohn, war die Farbe der Blütenblätter, wie bei uns, das charakteristische; der Geruch entfällt. Theokrit bringt den zarten, roten Mohn als Liebeszeichen".¹⁵ Aunque está dentro de las especies *Papaveraceae* L., no es la habitual de los jardines (Dsc. 4.64, μήκων ἡμερος κηπευτική), la *Papaver Somniferum* para otros, sino la *Papaver Rhoeas* L.; es decir, la μήκων ἀγρία, μέλαινα, de Dioscórides, o la μήκων ἡ μέλαινα de Teofrasto (HP 9.11.4). Todos estos datos definen su aspecto silvestre y acrecentado color rojo, aquí denotado por el relativo μέλας, sustituto de cualquier color de alta saturación. Todo ello encaja con el entorno natural y agreste en que Polifemo se desenvuelve.

La adecuación o conexión de dicha flor con el tema erótico de fondo es constante allí donde emerge en la versificación idílica; tal acontece en *Id.* 3.29-30: οὐδὲ τὸ τηλέφιλον πορτεμάξατο τὸ πλα-

τάγημα, / ἄλλ' αὐτως ἀπαλῶ ποτὶ πάχεος ἔξεμαράνθη; el cabrero pretende saber si Amarilis le ama, y recurre al método de colocar pétalos de amapola sobre la palma de la mano derecha, golpeándolos con el dorso de la izquierda; el resultado se medía tanto por la intensidad del sonido del golpe como por las huellas de color sobre la piel.¹⁶ Es evidente la coincidencia de símbolo y protagonista en ambos pasajes; la amapola es símbolo de un amor imposible de conseguir, unido a una ingenuidad sin límites, no exenta, por lo demás de un humor, continuo en el *Id.* 3 : amor de personajes zafios y vulgares hacia unas ninfas todo hermosura, de ahí tal imposibilidad y contraste.¹⁷

Si plantea problemas de identificación la primera de dichas flores, κρίνα λευκά. A juzgar por los datos de *RE* 7.92, se utiliza κρίνα para más de una especie de lirios, cuya coloración es variable, desde el blanco-amarillento al violáceo. Evidente es que el calificativo de λευκά se refiere a un color claro, pese a su relativismo. En consecuencia, el poeta puede referirse con tal denominación a cualquiera de las flores que los editores señalan: lirios, narcisos, campanilla de Febrero, etc.,. De lo que sí podemos estar seguros es de que el epíteto de κρίνον en los versos de Teócrito es λευκόν, aunque no coincida siempre con los datos de la prosa.¹⁸ La imagen plástica otorgada blanco/rojo se repite como técnica cromática de estilo una y otra vez. Es la presente, quizá, la más bella y representativa.

Al no ser el lirio una flor invernal, y menos aún en el Mediterráneo, GOW ha pensado, en base a datos diversos (en *Nic. fr.* 74.27, κρίνον es lo mismo que λείριον, y en *Thphr. HP.* 6.6.9 y 6.8.3), que puede tratarse de la campanilla de Febrero o campanilla blanca ("snowdrop"), al comenzar ésta su floración a finales de otoño. La directriz la postulan otros editores como LEGRAND: "Ce que Polyphème appelle des κρίνα, peut être des perce-neige ou une spece de narcise particulièrement precoce" (o.c. I, p.76, n.2).

Idéntico epíteto y flor reaparecen en *Id.* 23. 28-32, combinado con el rojo (ρόδον), en medio de un texto también erótico. nada bien conjugado por cierto: καὶ τὸ ρόδον καλόν ἐστιν, καὶ ὁ χρόνος αὐτὸ μαραίνει· / καὶ τὸ ἶον καλόν ἐστιν ἐν εἵαρι, καὶ ταχὺ γηρᾶ· / ἰλευκὸν τὸ κρίνον ἐστὶ, μαραίνεται ἀνίκα πίπτει· / ἅ δὲ χιῶν λευκὰ

καὶ τάκεται ἀνίκα παχῆ¹ / καὶ κάλλος καλόν ἐστι τὸ παιδικόν, ἀλλ' ὀλίγον ζῆ. El carácter espúreo del poema lo sanciona la crítica entera, así como la consideración de estos versos como una innegable interpolación.¹⁹

Lo sea o no, lo cierto es que la imagen plástica y cromática del rojo/blanco coinciden (ῥόδον/λευκὸν τὸ κρίνον); se trata del mismo juego, aunque la primera de las flores no sea el rojo de las amapolas. Pero está muy claro que los κρίνα son λευκά y que el ignoto poeta se refiere a una flor que, con matices claros x, se engloba dentro del espectro que λευκός representa. Patente el juego con el radical de la belleza misma**kal-*: ῥόδον καλόν, ἶον καλόν, καὶ κάλλος καλόν. Y el hecho de que la nieve sea paradigma de blancura, χιὼν λευκά, (lo cual no supone que deje de ser καλά, sino que, por el contrario, lo refuerza), parece abogar por una interpretación cromática muy plana para esos κρίνα λευκά. Dicho en otras palabras: el sintagma parece que nos comunica una idea cromática bastante clara, que, por otra parte, equilibra todo el paralelismo comparativo:

BELLEZA		COLOR
ῥόδον καλόν		λευκόν τὸ κρίνον
ἶον καλόν		ἅ δὲ χιὼν λευκά

Tal vez se nos objete que toda esta ejemplificación cuadrupartita, al ser comparada con καλόν ἐστι τὸ παιδικόν, lo que resalta es que las otras cuatro son también καλά. Efectivamente, pero las comparaciones son eso, "comparaciones", y la diferencia real es que en dos de ellas no se sanciona tal carácter o cualidad con un signo lingüístico *ad hoc*, sino con un *sêma* de color como es λευκός, que debe respetarse. Y la conclusión, después del anterior análisis de datos y desde el punto de vista lingüístico y contextual, es que Teócrito con el sintagma κρίνα λευκά se refiere a una flor de color bastante plano y claro, particularmente blanca incluso, que contrasta con el rojo de las amapolas (ἐρυθρὰ πλαταγώνια); la misma conexión con una flor de invierno y con la nieve, que el *Idilio* recuerda (cf. λευκᾶς ἐκ χιόνος, v.48) encaminan en esa dirección.²⁰ Parece corroborar nuestra apreciación el

simbolismo de la blancura, reiterante en Galatea (λευκά...λευκοτέ-
ρα, v. 19-20).²¹ Absurda la traducción de κρίνα por jacintos; esa
flor posee unos colores mucho menos planos y es nombrada por Poli-
femo en el v. 26 (ὑακίνθινα φύλλα, que Galatea recoge con su madre
en la montaña); la imagen está decolorada, tal vez de intento, por
ser mucho más importante el símbolo que la crítica ve en esta
flor.²²

Aparte está el flagrante hecho lingüístico de que los epítetos
para el jacinto nunca son λευκά en los poetas griegos. Su segunda
presencia (en *Id.* 10. 28) como ἄ γραπτὰ ὑάκινθος, el jacinto ins-
crito, aunque con un epíteto acromático, presupone en la flor una
coloración no plana; mucho menos λευκά. A. LINDSELL sobre datos de
Teofrasto (*HP.* 6.8.2) y su clasificación en dos especies (la de
montaña o ἄγρία, y la κηπευτική o cultivada), piensa en los jacin-
tos del *Id.* 11 como *Scilla bifolia*; los inscritos del *Id.* 10, pues,
representarían el *Delphinium Aiacis*.²³ La cuestión es más que dis-
cutible para GOW (o.c. II, p.200-201) en una de sus notas más lar-
gas y eruditas: "These flowers for more than one seems to have
borne the name), after long discussion, have not been satisfacto-
rily identified. The most favoured candidates are squill (*Scilla*
bifolia), iris, corn-flag (*Gladiolus segetum*), martagon lily (*L.*
bulliferum), hyacinth, larkspur (*Delphinium Aiacis*) and perhaps
fritillary". No es tan complicada la cuestión, a nuestro entender;
si el poeta no nos denota su color exacto (πορφύρεον por lo común,
aunque también κυάνεον: *Sapph. fr.* 94; *Euph. fr.* 40 POWELL; *AP* 5.
147; *Dsc.* 4.62), sí lo hace con el relativo μέλαν; en *Id.* 10. 28 lo
asemeja con ese epíteto a la "violeta oscura" (= *Viola odorata*),
que también es πορφύρεον, además de μέλαν, con bastante frecuencia
en los poetas griegos.²⁴

Tras la maraña de datos, hasta aquí acumulados, la conclusión
a extraer sobre esta flor no es otra que la siguiente: los κρίνα
λευκά no pueden ser jacintos por razones diversas, pero ante todo
porque, tanto el simple ὑάκινθος como el ἄ γραπτὰ ὑάκινθος, no es
nunca λευκόν, sino μέλαν en la poesía griega, y claramente lo
último en el *Id.* 10.28. Si Teócrito fuera un botánico -como parece
pretender LINDSELL a toda costa-, se habría preocupado de dotar de
calificativos a estos ὑακίνθινα de 11. 26, y de un exacto color,

puesto que de flores se trata y el dato es de primer orden para la botánica. Y al revés: si muy pocas veces califica a flores por sus colores concretos y contrapuestos (e.g. λευκά / ἔρυθρά, lirio/amapola), no debemos de dudar de la sinceridad de sus denotaciones; así son y así los ve el poeta. Un ejemplo tan flagrante como el presente y con colores contrapuestos sólo se da en otra ocasión, en 13. 41 (κυάνεόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ' ἄδίδαντον), aunque con colores más fríos. La imagen del lirio y amapola, con su perfecta adecuación cromática, transmite una sensación tan inmediata que no admite dudas; tanto más cuanto que es la primera vez que la amapola está sancionada como ἔρυθρά en poesía.²⁵ Realismo, intención y símbolo se conjugan al insertar el ejemplo dentro de la totalidad del cromatismo del poema y dentro de las opiniones de fondo de la crítica.

C) COLOR, SIMBOLISMO Y OPINIONES SOBRE EL IDILIO 11

Ante todo, sobre la inmediatez y realismo plástico de la imagen, el recuerdo de G. ZANKER en su reciente obra²⁶: "Theocritus is an Alexandrian fascinated with pictorial realism"; la frase, referida primordialmente al ámbito animal y humano dentro del paisaje, surge en el presente poema a propósito de la descripción que el Cíclope hace de sí mismo y de Galatea. La importancia de esa línea se demuestra con la proliferación del tema en la literatura y arte posteriores. En cuanto a las flores, advierte realismo y objetividad en su descripción: "In his eagerness he catalogues the flowers he might have brought her and makes his notorious slip over the seasons in which each flower grows, but he has still sufficient objectivity to recognize his gaffe, a fine mixture of irony and pathos on Theocritus's part". Plasticidad y belleza en el detalle realista y objetivo es lo patente en la composición, sobre todo en los elementos terrestres, frente al mar γλαυκός, y nada grato, ante los epítetos terrestres: los ganados, el verde pastizal, leche y queso, los cachorros de ciervo moteados, laurel, esbeltos cipreses, negra hiedra, viñedo, agua pura de la blanca nieve, etc.; es la imagen inmediata, realismo de un entorno agreste y salvaje, suavizado tan sólo por la belleza de Galatea y esa plas-

ticidad floral que tras λευκά / ἔρυθρά se esconde.

La tesis de Th.G.ROSENMEYER, de que no existe "a large spectrum of meanings", porque "his flora is amoena rather than uberri-ma", está en abierta contradicción con lo que es la poesía.²⁷ Su generalización es tan peligrosa como falsa, y habremos de aludir a ella en capítulos ulteriores; sí hay metáfora, alegoría y simbolismo en las flores de Teócrito. Si se ha encauzado el comentario por el lado de la imagen inmediata, no suprime el símbolo y viceversa. Frente al parecer de LINDSELL, el libro de LEMBACH ha recalcado que el mundo vegetal del poeta siciliano tiene mucho más de simbólico y/o literario que de una obsesión por la botánica.

Tras la plasticidad de formas y colores hay intenciones y símbolos; diversos, porque a diversos aspectos apunta siempre la crítica literaria. El *Id.* 11 conecta por su tema central con el 3 y también con el 6: tema del amor imposible, reconocimiento de dos motivos míticos universales, "la bella y la bestia" en palabras de M.BRÍOSO.²⁸ Semejanzas de contraste entre el personaje enamorado y las ninfas advierte en los dos primeros U. OTT (o.c., p.190 ss.), dicotomía que él inserta en un contraste simbólico más amplio aún: "Realität und Idealität", aunque las coincidencias se aminoran y esfuman al reparar en el detalle.²⁹

La tesis de L. HARDING GOLD equipara los *Id.* 3, 4, 5 y 6, desligando del bloque el 11 y anexionándolo al 10 ("*Los segadores*"); su base es la *ratio* estadística, la proporción en ellos de adjetivos, nombres y verbos. Pese al tema central, el erotismo, común a los dos últimos, las diferencias son notables: son dos los cantores en el 10 (Milón y Buceo), y no uno; canciones muy cortas en el 10; contraste entre realismo (Milón) e idealismo (Buceo), y la tónica general es el canto al trabajo, las faenas de la siega, que es precisamente la "realidad".³⁰ La síntesis de su estudio de los adjetivos es una "restreint in the adjective choice in the Pastoral Idylls", que le lleva a la siguiente conclusión general: "It seems obvious to say that simplicity is a salient characteristic of Theocritu's poetic vocabulary. As Legrand and others have remarked, the subject matter, especially in the pastoral, favour the simple language. A study of Theocritu's adjectives and descriptive nouns and verbs is necessarily concerned with the

expresiveness of relatively common words and the ways in which these words affect the mood and color of the poem" (ibid. p. 175). La comparación con poetas ingleses, como Robert Bridges, y su afición a la belleza natural y al paisaje, es un anacronismo y su tesis huele ciertamente a una variante de la de ROSENMEYER: Teócrito no está dispuesto a utilizar el adjetivo que más pudiera convenir a una descripción del mundo que le rodea (o.c., p. 204); el uso restringido de sus adjetivos acusa una falta de interés y un bajo grado de sofisticación en elaborar escenas a base de una real y descriptiva variedad mediante abundancia de adjetivos (ibid. p. 205); lo grave de esta tendencia está en la p. 195, donde se llega a decir esto: "The lack of description is, therefore, connected with the very nature of pastoral medium, its casualness, its lack of theme or thesis, its refusal to preach".

Difícil ver afirmaciones tan rotundas en la poesía de Teócrito y en la helenística en general, hecha por y para especialistas; obra de orfebrería, cuidada elaboración y selección de términos se advierte al buscar sus fuentes. La afirmación final es más falsa aún, porque acusa a un gran poeta de intrascendente; símbolos como ἔρως, ἀλᾶθεια, ἀσυχία, etc., se transmiten dentro de un ámbito natural, pero eso sí mediante unas técnicas muy elaboradas (contrastes expresivos, musicalización poética con frecuentes juegos de simetrías/asimetrías, con una extrema flexibilidad de procedimientos, mezcla de géneros, variedad dialectal, etc.). Dentro de ellas hay que incluir indudablemente el uso de adjetivos de color. Nada de intrascendencia; el mero hecho de buscar la simple belleza supone lo contrario de "casualness", "lack of theme or thesis", o "refusal to preach". Una mirada a la poesía europea posterior repara en que el poeta helenístico no sólo creó un género nuevo, sino que perduró en todos los movimientos poéticos claves de Europa; tanto por copia como por imitación.

La tesis de GOLD es débil porque se basa en la pura estadística; en la cantidad no está la calidad; es la sobriedad y precisión en la utilización de los adjetivos lo importante; en lo referente a los adjetivos de color -nuestro cometido- falla de manera estrepitosa. Existen, por lo demás, escenas en las que los adjetivos se concentran profusamente. Es ésta, la canción de Polifemo, dentro

del *Id.* 11, uno de esos casos. La proporción desborda a la del resto de sus versos; y tan sólo el *Id.* 3 (puede que por sus estrechas relaciones con el 11) se le aproxima, aunque a larga distancia.³¹ La extrañeza ante tal cifra la ve GOLD como efecto, producto de la ingenuidad o infantilismo de Polifemo: "One of most noticeable ways in which Theocritus reveals the childlike nature of Polyphemus is by the abundance of color adjectives in this Idyll" (ibid. p.166); aseveración concretada en el color, pero calcada del parecer de LEGRAND en su primer estudio³²: los sintagmas κράτιστον...γάλα (v. 35), γλυκύκαρπος (46), ψυχρὸν ὕδωρ...ποτὸν ἀμβρόσιον (47-49), γλυκὺς ὕπνος (22-23) y ἀκάμαντον πῦρ (51), revelarían el carácter del Cíclope, primitivismo, tosquedad, valoración de lo útil en aras del *confort* o de lo utilitario.

Nuestra apreciación es distinta ante ese despliegue adjetival. Puede tener otras respuestas: admiración del género bucólico por lo salvaje, por la naturaleza en sí misma, incluida la del protagonista Polifemo que es directa e intensa en juventud y sensualidad. El afán por la abundancia del entorno terrestre se debe a la clara oposición al mar en bloque, que es la zozobra y lo negativo. De infantilismo o ingenuidad tampoco se puede partir; una condensación de epítetos, por cierto que mucho más acrecentada, tenemos en su mejor poema, *Las Talisias*, en tan sólo 15 versos (cf. *Id.* 7, v. 132-157); son numerosísimos los adjetivos que con su descriptiva variedad avivan el relato de una tarde estival que huele a ubérrimo verano. A nadie que conozca un poco el campo se le ocurre pensar, tras su lectura, en ingenuidad, desmesura o infantilismo. La diferencia entre ambas escenas la marca la cronología; en el *Id.* 11 se vive la naturaleza con más pasión y en el 7, con más calma, aunque en ambos casos la fuente es la misma, la ἀλᾶθεια, vivida, bien con πάθος, bien con ἄσυχία, en versión de GALLAVOTTI. En el 11 tenemos a un Teócrito joven para la crítica³³, apegado a Homero (por el propio tema a tratar los homerismos en el vocabulario son frecuentes), que siente aún la naturaleza de manera gráfica, descriptiva y en continuo dinamismo. En el *Id.* 7 el poeta nada tiene de nobel. Esa sensibilidad borbollante ante el dato natural la observamos nosotros en el ámbito del color primordialmente.

D) ANÁLISIS FINAL: ESTRUCTURA CROMÁTICA DEL POEMA

1) Versos 10-11: referencia al color por connotación; Polifemo ama a Galatea no con signos convencionales, sino con verdadera locura: ἤρατο δ' οὐ μάλοις οὐδὲ ῥόδῳ οὐδὲ κικίνοις / ἀλλ' ὀρθαῖς μανίαις. Nótese rosas, mazanas, bucles (=colores cálidos, rojo y rubio) y Galatea (=γάλα) que sugiere el blanco. También la asociación rojo y blanco, como constante técnica que denota belleza. En el ejemplo a comentar, lirios/amapolas, esa plasticidad es "éclatante".

2) Versos 12-13: "del fresco/verde herbazal" regresan solas las ovejas de Polifemo: πολλάκι ται ὅιες ποτὶ τῷ ὕλιον ἀπὴνθον / χλωρᾶς ἐκ βοτάνας. Es la primera y única vez que la hierba viene cromatizada en sus poemas auténticos. A la par, en ὅιες puede subyacer una connotación del blanco (clarísima posteriormente, en la comparación οἶν/πολιὸν λύκον, Ninfa y Cíclope). Una pretendida antinomia tierra/mar, A. BROOKE (a.c. p. 76) trata de verla ejemplificada en χλωρός frente a φυκίεις, expresivos a su juicio de "the antipathy of land and sea"; pero ello no da pie para oponer ambos adjetivos, como GOLD hace: "The adjective χλωρός gains much in meaning when the reader is aware of the primary connotations of freshness and life in contrast to the drying, briny: φυκίεις is a Homeric epithete for the shore" (o.c. p.65). Laten aquí ecos de la tesis de IRWIN sobre χλωρός como "gloin" evidentes; pero ni la costa ni las algas son "dry" frente a "gloin". En cap. respectivo vemos estos pormenores; por ahora basta con poner de relieve que estamos ante el único ej. teocriteo de χλωρός para la hierba (el segundo está en *Id.* 25, repetido por dos veces, inauténtico); el dato evidencia con qué moderación utiliza el poeta sus términos de color para no caer en el tópico. Pero el sintagma χλωρᾶς ἐκ βοτάνας es tan directo como el caso de la roja amapola para sentir la naturaleza a pleno pulmón, con ἀλάθεια.

3) Versos 19-20: Galatea es reiteradamente blanca, tanto desde la connotación misma de su nombre, como con la denotación de dicho color: ὦ λευκὰ Γαλάτεια.../ λευκοτέρα πακτᾶς, repetición indicadora tanto del color como de la insistencia pasional de Polifemo. El resto de los calificativos aluden a formas y belleza, dejando a un

lado el cromatismo: ἀπαλωτέρα ἄρνος, μούχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς. GOLD sigue hablando de "childlike", aunque ahora no le queda más remedio que citar ya "beauty": "With his childlike delight in beauty, Polyphemus has been struck by the beauty of Galathea" (ibid. p. 167). También en el uso de λευκός para la belleza femenina se muestra Teócrito con un gran equilibrio, aunque es un calificativo universal, extendido a todas las esferas del ámbito idílico: leche, cabras, cera, pieles, flores, etc.,³⁴ Numéricamente es el más importante; pero para no caer igualmente en el tópico continuo de lo que K. JAX denomina *Die Weibliche Schönheit*, λευκός aflora sólo cuatro veces para personajes del mito, no para pastoras. Se observa, por otra parte, que la reiteración en la blancura y belleza se lleva a cabo en este *Id.* 11 a través del propio nombre de la ninfa, Γαλάτεια, en v. 8, 13, 19, 63 y 76. Otra curiosa tendencia es observable: aunque para las ninfas marinas el epíteto clásico es γλαυκός, propio del elemento en que moran (cf. 7.59, γλαυκαῖς Νηρηΐσι y 21.55, γλαυκᾶς... Ἀμφιτρίτας), Galatea no es γλαυκά, sino λευκά, lo que encierra una profunda intención que parece explicar el mismo verso 43: τὴν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χερσὸν ὀρεχθεῖν. Ni a Polifemo ni al poeta mismo les gusta o atrae el mar; al menos la indiferencia se patentiza.³⁵ En cap. a γλαυκός explicamos que sanciona el epíteto un color mixto, verdiazul, -un gris, en consecuencia, lo cual no empaña la belleza o estética de ciertas deidades-; pero para la pureza virginal e inmaculada de Galatea se huye ahora de él y del gris, que es la antinomia de la pureza blanquecina; el v. 24 lo corrobora, con un color gris nada agradable al poeta: φεύγεις δ' ὥσπερ ὄϊς πολιὸν λύκον ἀθρήσασα, simbolismo bien patente, la oveja blanca frente al lobo, grisáceo y despiadado, como el mar lo es con los naufragos. Para lo negativo en πολιός, véase el respectivo capítulo a él.

4) Verso 48: el Etna con blancura de sus nieves suministra al Cíclope una "bebida inmortal": Αἴτνα / λευκᾶς ἐκ χιόνος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι. El ejemplo unifica, como símbolo, todos los demás usos de λευκός en el poema (4 en total, incluidos los κρίνα λευκά, tan debatidos desde lo botánico): ¿qué otro don más apropiado podría ofrecerse a una ninfa, que es λευκὰ Γαλάτεια, que

la pureza misma de la blancura?³⁶ De lo natural se pasa al símbolo de forma constante. Hay que advertir, dos versos antes, en el 46, que la presencia del sintagma μέλας κισσός no constituye una oposición polar o irreductible con respecto a λευκάς ἐκ χιόνος. El primer epíteto es relativo (=verde oscuro), el segundo es auténtico y paradigmático. La irreductible oposición polar el poeta la evita por prosaica. La cuestión se trata más de cerca en los respectivos capítulos a μέλας y λευκός.

5. Versos 56-57: los κρίνα λευκά / ἐρυθρὰ πλαταγώνια suponen el cierre o broche final de todo este despliegue cromático. Aparte de los datos botánicos, son más las razones internas o simbólicas las que convierten en blancos a esos κρίνα en las dos ocasiones en que afloran, sean lirios, campanillas o narcisos. La antinomia tierra/mar se traslada ahora a la tierra misma, en ese contraste floral a nivel de signo lingüístico; el amor del coloso es imposible: sueño frente a realidad; dentro de ese sueño el blanco es la pureza virginal, lo intangible, la fantasía, el ensueño y la belleza ideal jamás alcanzada. La nieve del Etna es, como todas, λευκά y ἀμβρόσιον el resultado de tomarla; está claro que Galatea no beberá de ella y que Polifemo habrá de contentarse con otra Galatea (más bella tal vez en el plano de lo real, καλλίονα, pero no más blanca, λευκοτέραν), según reza el v. 76: εὐρήσεις Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν. Aunque para muchos helenistas ambos términos sean sinónimos, no lo parecen en el presente *Idilio*, dado el juego poético con dos mundos distintos: el real y el irreal o el ensueño. De ahí nuestra insistencia en λευκός como símbolo. Esa antinomia mar/tierra parece quebrarse en otra ocasión más: el Cíclope se enamora de la ninfa cuando su madre la acompaña a recoger flores de jacinto de la montaña, en v. 26-7: ἦνθες ἐμᾶ σὺν ματρὶ θέλοισ' ὑακίνθινα φύλλα / ἐξ ὄρεος δρέψασθαι, lo que supone un ineludible dato para el postrer desarrollo de los acontecimientos; la lógica matemática no es aplicable a los mitos, transmitidos a través de la literatura por poetas que no suelen ser buenos matemáticos. Porque las variantes del mito son muchas de Homero a Ovidio, donde -al igual que en GÓNGORA- vemos a una Galatea en tierra enamorada de Acis; y en el propio *Corpus Theocriteum* (*Id.* 6.6 ss.) la ninfa arroja manzanas al rebaño del Cíclope y a su perra.³⁷

CONCLUSIÓN.— Una vez más Teócrito saca el máximo partido a dos colores, blanco/rojo, estratificando el poema en una doble simbolología merced a la técnica del contraste. En otras composiciones cuyas hemos reparado en esa misma asociación, aunque con distinto simbolismo: peligro inminente, luto, desastre, sangre, etc., para el rojo y blanco (=Id. 22). Ahora el rojo es Eros, la pasión amorosa, y el blanco la belleza inalcanzable, lo fugitivo, lo huido, Galatea, la *femínea Morgana* del elemento marino con sus infinitos reflejos e innúmera sonrisa.³⁸ Se explica muy bien por qué el poeta cierra su recital cromático con la contraposición de ambos colores, en un ejemplo único en la literatura griega. Cuadran todos los detalles dentro de ese rompecabezas, sumamente elaborado, que es la poesía helenística.

2) ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι

En el Id. 7.115-119, Simíquidas ruega a los Érotes que con sus flechas alcancen a Filino, al objeto de que se prenda de Arato, su huésped; petición idéntica ha sido hecha versos antes al mismo dios Pan. La invocación ahora se efectúa en términos cromáticos cálidos, atmósfera preparada cuatro versos antes (v. 113) por términos como Αἰθιόπεσσι, denotador de lo tórrido y del color tostado, síntomas previos de la tortura del amor no correspondido: ὕμμες δ' Ὑετίδος καὶ Βυβλίδος ἄδ' λιπόντες / νᾶμα καὶ Οἰκοῦντα, ξανθὰς ἔδος αἰπὺ Διώνας, / ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι, / βάλλετέ μοι τόξοισι τὸν ἡμερόεντα Φιλῖνον, / βάλλετ' ἐπεὶ τὸν ξεῖνον ὁ δύσμορος οὐκ ἔλεετ' ἐμευ: "Y vosotros, ¡oh Amores, semejantes a coloradas manzanas!, dejando la dulce corriente de Hietis, Biblis y Ecunte, sede abrupta de la rubia Dione, alcanzad con vuestros dardos al adorable Filino, alcanzadlo, porque el miserable no se compadece de mi huésped".

A) TRADUCCIONES

"Loves as rosy as apples" (GOW); "Loves like apples redblushing" (EDMONDS); "Amours pareils à des pommes rougissantes" (LEGRAND); "wie Äpfeln mit purpurnen Wangen" (BECKBY); "die ihr rosigen Äp-

feln vergleichbar"; "o Amori simili a rosseggianti pomi" (V. PISANI); "Amores, colorados como manzanas" (M. BRIOSO); '*O Amores malis rubentibus similes*' (C. AMEIS); "Amores, rubicundos cual manzanas" (G. TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); "¡Oh Amores, parecidos a manzanas coloradas!" (GONZÁLEZ LASO).

B) PRECEDENTES

A nuestro entender existen concomitancias sorprendentes entre la presente imagen y la lírica eolia, Safo en concreto. Ante todo, porque los editores se han olvidado completamente de una minuciosa toma de datos; es la manzana, olvidada por los recolectores en lo más alto del árbol, en su acrecentado proceso de madurez y coloración roja: *fr.* 116 D., οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ, / ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλαδρόπῃες, / οὐ μὰν ἐκλελάθοντ' ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι. Los caracteres del fruto se denotan tanto en γλυκύμαλον como en ἐρεύθεται; la coincidencia con la imagen teocrítica en forma (verbo en voz media), color y, tal vez en símbolo, es asombrosa; en Safo se refiere, a lo que parece, a una muchacha, una novia que destaca entre las amigas del cortejo, lo que permite acercarlo a Eros y pensar que Teócrito lo ha remodelado en pos de una aproximación al mismo tema o médula central. Es viable un punto de partida en tal inspiración por otros muchos datos más: la frecuencia del término μάλον, tanto en ella como en Alceo, la ponemos de relieve en nuestro comentario al epíteto μαλοπάρανος (*Id.* 26.1); allí se concluye en realidad el ideario de todos estos presupuestos. Lo cierto es que el poeta ha unido indisolublemente color y símbolo en esta directa comparación personal, con un cuño o τύπος que reaparece en muchos otros casos.

C) COMENTARIOS

Está más claro el paradigma que en el anterior caso de la amapola; la asociación naturaleza-color-símbolo es de tal evidencia que sobra una precisa insistencia en ella. De nuevo se da la primacía al color y la forma de una imagen natural, directa, plástica, bella: el sustantivo + una raíz cromática en posición de "ve-

dette" lo denotan con abierta franquía. Nos hallamos dentro de un poema bucólico típico, tal vez el mejor que el poeta escribiera, y en el que mayor tarea de pulido se da en cuanto a temas, situaciones y símbolos. Es el más estudiado, por ello.

Ilustrativo en especial para nuestro tema, ante la sabia distribución colorista y por aflorar, además con clara denotación, los tres elementos esenciales para definir el ideario vital y poético del autor: "Ερως (las canciones de Lícidas y Simíquidas versan sobre el amor); ἀλάθεια (la mejor escena campestre, al final del poema, v. 132.ss., es el ejemplo de goce y sabor a tal realidad); y por último la ἀσυχία, especialmente recordada en este poema como remedio a las turbación amorosa, en v. 116: ἄμιν δ' ἀσυχία τε μέ-
λοι.³⁹

Interesa en especial la imagen, puesto que en ella se da carta de ciudadanía al color rojo *týpos*, y a través de la comparación natural Amores-mejillas de color manzana, el nexa con el erotismo se patentiza. Rojos son los Amorcillos y rubios sus cabellos, color este último que se aplica no a ellos, pero sí a Dione, madre aquí de Afrodita para unos, o Afrodita misma según otros.⁴⁰ Quizá es este color rubio el que contribuye a dar una tonalidad aún más cálida a la escena, con colores de esta gama en su totalidad si se exceptúa el sintagma γλαυκαῖς Νηρηΐαν (v. 60), que aparte de ser un ornamento del pasado, se acopla en perfecto contraste con los que le preceden y siguen, a la par que es síntoma de la poca simpatía que Teócrito siente por el mar.⁴¹ Este es brevemente el cromatismo total de la composición:

- 1) Verso 9: χλωροῖσι πετάλοισι, para la vegetación que circunda la fuente Búrina, un respiro ante el calor estival.
- 2) V.16: κνακὸν δέρμα, la piel que porta el cabrero Lícidas.
- 3) V.60: las γλαυκαῖς Νηρηΐαι.
- 4) V. 113: el étnico Αἰθιόπεσσι denota calor y color a la vez.
- 5) V. 116: la rubia Dione, ξανθᾶς Διώνης.
- 6) V. 117: Amores y rojas manzanas, μάλοισιν...ἐρευθομένοιαι.
- 7) V. 138: αἰθαλίωνες τέττιγες, de nuevo calor y color.
- 8) V. 142: ξουθαὶ...μέλισσαι, que, pese a sus interrogantes, para nosotros es igualmente un color cálido.

La técnica del contraste es utilizada aquí en pequeña medida,

por la aplastante insistencia en lo cálido, reiteración buscada y condicionada por el tema de fondo ya señalado. Verde y glauco son colores fríos frente al resto del bloque, en consonancia con el típico día estival mediterráneo. Sobre esta idea volvemos en capítulos respectivos, donde todos ellos se desgranán y aclaran.

Pero detrás de esta denotación cromática directa, hemos hallado otra a niveles más profundos, mucho más sutil, en la que editores y críticos no han reparado: nombres propios, topónimos, antropónimos, fitónimos, etc., cuentan para los editores desde el ángulo de la erudición. A nuestro entender, empero, son vitales, dado que unifican fondo y forma; básico es su color, con vistas a un completo entendimiento poético.

Eros, realidad medular del poema, condiciona las coordenadas de espacio y tiempo, sin que por ello dejen de ser bucólicas: paisaje mediterráneo, cálido mediodía estival (μεσαμῆριον), luminosidad, τόποι harto frecuentes en el bucolismo. El color va en consonancia con todas ellas; los críticos no lo han visto, y, si citan "color", el término connota otra realidad. GOLD así lo ve: "The picture evoked by ἡδὺ.../ νᾶμα (115-116) suggest pastoral imagery, but νᾶμα never occurs in Theocritean pastoral: the names Ὑετίδος, and Βυβλίδος make this reference like those in Idyll 1.66-69 and 123-126, the purpose of which seems to be mainly to add color, and also erudition" (o.c., p.60). Otras veces se aprecian ecos simplemente homéricos en el color mismo: "The adjective αἰπύ and ξανθός (116) are Homeric epithets, used as Homer used them" (ibid., p.60). La directriz de GOW es de la misma tónica: "The infatuation with this is song deals is an urban affair, handled with the most elaborate display Alexandrian erudition to be found anywhere in the Idylls" (o.c.II, p.129). Desde esa línea se insiste a menudo en el "pulido tono literario", de las dos canciones centrales en el *Idilio*.

No se profundiza; efectivamente ξανθός es el típico epíteto homérico para cabellos divinos o de héroes, al igual que lo es en Teócrito. Observados sus usos en el segundo tal vez parezcan puramente ornamentales.⁴² Eso es aparente; contribuyen a la intensidad del cromatismo escenográfico, al estar apoyados en la semántica de otros colores de la misma gama, o bien de su contrario: Hilas es

ξανθός (13.36), en su caída al μέλαν ὕδωρ, es como un πυρσός...ἄσ-
τήρ. Si Menelao es ξανθότριχι (18. 1), y, por connotación, lo son
también las muchachas del coro, el contraste con la flor de jacin-
to en sus cabellos es obvio. El epíteto heredado, como toda heren-
cia, se consume y desgasta sólo cuando el interesado carece de
imaginación poética: se le puede variar de forma (del simple a
compuesto, ξανθοκόμας, ξανθότριξ), compararlo, aumentar su lexi-
calización, o apuntalar su posible desgaste con otros términos de
color. De todo ello ha hecho gala el poeta helenístico; y hablar
de "ornamental", "heredado", para a continuación pasar a los tér-
minos de "pulido literario" o "erudición" parece un contrasenti-
do.⁴³

El color en una escena es observable como en un cuadro; siem-
pre en su contexto, nunca aislado. Por esa vía las sorpresas sur-
gen cuando todo parece "superficial" u "ornamental". Y, aplica-
das estas coordenadas al caso a comentar se advierte: a) que nada
hubiera logrado el poeta con una lexicalización homérica de ἔρυ-
θρός (vino, sangre, néctar, cobre/bronce y muy poco más); b) que a
partir de Eurípides se amplía; la lírica lo aplica ya al rostro
humano y a las emociones, huella que el Helenismo desarrolla luego
con atrevidas metáforas; c) que la adecuación rojas manzanas-
Érotas sugiere infinidad de connotaciones, aparte de color: formas
esféricas de cara y mejillas como la manzana, color rojo de ambas
en las zonas que el sol baña, ros tro sano y fresco de una juven-
tud, rubor de las mejillas ante el amor, etc. d) que de haber
apostrofado con un sintagma diferente como ὦ ἔρυθροὶ Ἔρωτες, el
despliegue semántico hubiera sido nulo, al estar ausente la compa-
ración natural e inmediata de las manzanas, μάλοισι...ἔρευθομένοι-
σιν. e) Al propio tiempo, la morfología verbal en tema de presente
y durativo, acrecienta el proceso cromático en su continua e in-
tensa realización; el poeta lo ha decidido en tres de los cuatro
usos del radical de color (cf. ἔρευθομένων, 17. 126; y ἐρεύθετο,
30. 8, además del presente). El dato es importante, al diferenciar
este uso teocriteo de otros que suelen citarse como precedentes:
e.g. los de GOW y BECKBY, en sus respectivas notas, en un recuerdo
de Platón (AP 16. 210: πορφυρέοις μήλοισιν ἑοικότα παῖδα Κυθήρης),
cuando las diferencias son claras: el abuso de πορφύρεος en los

poetas helenísticos. Teócrito lo corrige, con sus dos casos para telas, ya comentados, en nuestro primer capítulo. En suma, ἔρευθω nos acerca mucho más al mundo natural. En cuanto al uso del plural Ἔρωτες, es frecuente desde Eurípides (*Ba.* 404-5: οἱ θελξίφρονες νέμονται θνατοῖσιν Ἔρωτες), y Jenofonte (*Mem.* 1.3.13: ἴσως δὲ καὶ οἱ Ἔρωτες τοξόται διὰ τοῦτο καλοῦνται, ὅτι καὶ πρόσθεν οἱ καλοὶ τιτρώσκουσιν).

Teócrito combina aquí el tema de Eros arquero (βάλλετε..τόξοι-σι), con el de las manzanas, símbolo de amor (*AP* 12. 45 y 66), en la típica técnica helenística de la "Mischung"; aparte del término μαλοπάρανος (*genas habens malis similes*), el término μᾶλον / μῆλον aparece en treinta casos nada menos en el *Corpus Thcr.*, empleado como símbolo amoroso de manera constante. Lógica su decoloración en ese general despliegue: la asociación de ideas llega a prescindir del signo lingüístico portador del *chrōma*, porque la lengua, en este caso Teócrito mismo, la ha sancionado previamente con su exacto color; μάλοισιν...ἔρευθομένοισιν es un verdadero *týpos* para recordar en casos sucesivos la misma idea por connotación, sin la exigencia del radical cromático.⁴⁴

D) EL COLOR EN LA CANCIÓN DE SIMÍQUIDAS COMO RESPUESTA A LA DE LÍCIDAS

Es lógico pensarlo, cuando ambas se desarrollan en torno al mismo tema como centro: *Eros*. Desde tal ángulo, μάλοισιν...ἔρευθομένοισιν en Simíquidas es una réplica a similares motivos en la canción de Lícidas (v. 52-90). Importa poco el problema de qué personajes reales se esconden detrás de dichos nombres,⁴⁵ mucho el que sea sólo Teócrito el que ha escrito ambas canciones, por lo que en ellas se nota la mano la presencia de elementos comunes; uno de ellos es el color. Late en prolija representación a lo largo de esa segunda canción, con un cromatismo global también cálido, y con unos contrastes de frialdad, en bellas imágenes lejanas.

GOLD en su estudio sigue sin profundizar en el color, aunque ha visto muy bien, partiendo de los comentarios de GOW y DOVER, unas "scenes of warmth and fascinating detail" en v. 56-60. Dentro de la canción de Lícidas añaden frescor y lejanía (alciones, mar,

Nereidas) contrapartida al calor, patente en las imágenes de fuego y amor (ὀπτευόμενον, θερμός, καταίθει): "The fire imagery of these lines recalls that of Idyll 2" (ibid. p. 47); unido a tal parecer, tono pulido, resonancias homéricas y erudición son los rótulos que definen este recital.⁴⁶

Los v. 62-72 son el centro temático; Lícidas celebrará la llegada de Ageanacte a Mitilene en una escena hogareña a la par que festiva, escena que para muchos no pasa de ser pura convención literaria en lugar de un amor real.⁴⁷ Al fuego del hogar, se unen el vino de Ptélea, lecho de hojas de coniza, asfódelo, rizado apio, y corona de rosas eneldo y alhelíes; lo pastoril trasciende de lo hogareño: Títiro entonará su canto sobre los amores de Dafnis con la ninfa Jénea, y dos pastores, Acarnas y Licopas, le acompañarán con sus flautas. De todo ello interesan para el color los v. 63-65: κῆγὼ τῆνο κατ' ἄμαρ ἀνήτινον ἢ ῥοδόεντα / ἢ καὶ λευκοίων στέφανον περὶ κρατὶ φυλάσσων / τὸν Πτελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ / πὰρ πυρὶ κεκλιμένος.

El enfoque de esta escena por los comentaristas no pasa de los límites de lo hogareño y festivo, de la pura convención poética (e.g. ROSENMEYER), de lo botánico (LINDSELL y la misma GOLD), pese a la advertencia de LEMBACH de que la afición botánica tiene mucho de literaria y simbólica en el poeta.⁴⁸ Desde nuestra perspectiva importa aquí la imagen repetida rojo/blanco como técnica cromática los aspectos plásticos de su belleza y los símbolos eróticos que de ello se desgajan.⁴⁹

Una primera ojeada repara en que la dicción no es aditiva, sino disyuntiva; parece indicio de que desde el punto de vista del símbolo y la intención da lo mismo que la guirnalda sea de eneldo (amarillo), rosas (rojo) o violetas blancas (=alhelíes); símbolo y no botánica en sí es lo que importa. Así parece desprenderse al comparar estos versos con otros similares: *AP* 5. 144 (Meleagro), Ἦδη λευκοῖον θάλλει δὲ φίλομβρος / νάρκισσος, θάλλει δ' οὐρεσί-φοιτα κρίνα. *AP*. 5.147 (coronas), πλέξω λευκοῖον, πλέξω δ' ἀπαλὴν ἄμα μύρτοις / νάρκισσον, πλέξω καὶ τὰ γελῶντα κρίνα, / πλέξω καὶ κρόκον ἡδὺν· ἐπιπλέξω δ' ὑάκινθον / πορφυρέην, πλέξω καὶ φιλέραστα ῥόδα. Similar asociación floral hallamos en Safo, *fr.* 94. L.-P. v. 12-14: πολλοῖς γὰρ στεφάνοις ἔων / καὶ βρόδων κροκίων τ' ὕμοι /

κάρα [-] πὰρ ἔμοι παρεθήκατο.

A juicio de GOLD en la presente enumeración lo que hay es pura imaginación que añade detalle y calor al canto: "Here again Theocritus has brought to our imagination a scene of warmth and fascinating detail. The adjectives used here are few and carefully chosen. Lycidas speaks first of the garland he will wear, made of dill or roses or white violets. The first two words are adjectives ἀνήτινον and ῥοδόεντα. The third is a genitive, λευκοίων, which in a sequence of adjectives becomes a sort of adjective itself; or perhaps more accurately, the form λευκοίων emphasizes the derivation from nouns of the adjectives" (ibid. p. 48-49).

Ningún valor, trasfondo o mensaje encierra esta acumulación de flores para T. G. ROSENMEYER; se debe a que las flores son simplemente bellas, nada más: "The effect of the familiar and the pleasurable" (o.c. p.198); ni metáfora, ni alegoría, sino simplicidad, aunque esa simplicidad sea excelente y Teócrito sea el poeta de eso mismo. No estamos de acuerdo ni con la anterior teoría, ni tampoco con ésta.

El primero de estos términos botánicos, identificación, propiedades, color y símbolo se analiza en el correspondiente capítulo⁵⁰; adelantamos aquí su situación contextual, en *Id.* 15.119-120: χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ βρίθοισαι ἀνήθῳ/ δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερποτῶνται Ἑρωτες. No es ya la rosa o la violeta blanca, sino el simple eneldo que se basta para que en la escena coincidan Adonis y Cipris con los Erotes; con dicha línea conecta el epíteto ῥοδόπαχυσ para el dios, causa de cierta extrañeza para más de un crítico. Hojas y flor del eneldo pueden ser sancionadas a la par con el epíteto χλωρός, general para la vegetación y que irrumpe a veces en la esfera del amarillo, su espectro colindante; rubia y atractiva es aquella flor, por lo que la atmósfera cromática no puede ser más cálida, arropada por todo un despliegue terminológico de cálidos matices en v. 120-130: ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος (123); πορφύρεοι τάπητες (135); ὁ ῥοδόπαχυσ Ἄδωνις (128); οἱ περὶ χεῖλεα πυρρά (130). El despliegue de color por connotación floral es similar en ambos poemas 7 y 15: púrpura, rosado, rubio, oro y blanco en el segundo denotados; técnica similar en ambos pasajes: apuntalar la connotación de un color por otro de la misma

gama (χλωραί). En la canción de Lícidas no están calificados rosa y eneldo, pero sí las violetas blancas o alhelíes (λευκοίων); las variantes formales pueden denotar, además de materia, color: ἀνήτινον, "hecho de hinojo" (=ινο, materia) ῥοδόεντα, "hecho de rosas", pero con más connotaciones ("como de rosas" AP 6.250), y, quizá, "olor a rosas" (Il. 23.186); en λευκοίων se ha optado tal vez por la *variatio*, puesto que también se usa en griego λευκόϊνος.⁵¹ El contraste con ῥοδόεντα es factible, tanto más cuanto que ambos colores los asocia Teócrito de forma constante; la sospecha de GOLD, se basa, en cambio, en lo formal, en el sufijo -FENV (=εις): "it might also be that the suffix -εις as more extension, suggesting other qualities of roses besides their presence alone, their pink or red color, for example, in contrast with λευκοίων, and their scent, in contrast with the perfume of dill" (ibid. p. 49). Aunque no la nombra, parece estar refiriéndose la autora en concreto a la sinestesia, mezcla de sensaciones diversas, posibilidad ya esbozada por nosotros antes. Que existe color en ῥοδο- está fuera de duda, por otras razones aparte del modelo narrativo blanco-rojo. Una simple ojeada a los usos de este radical en los versos del poeta lo acusa, tanto bajo forma adjetiva como sustantiva; en todas ellas está implícita la asociación al blanco: si Adonis es ῥοδόπαχυν, Aurora es ῥοδόεσσαν (var. ῥοδόπαχυν) en 2. 148; y Helena ῥοδόχρως, en 18. 31. Es más, en 23. 7 se cita la especie de manzana denominada ῥόδα μάλων (var. ῥοδόμαλον), *malum roseum* según RUMPEL, por su color rojo-rosado. Lo curioso de esa amplia ejemplificación es que detrás de todos ellos está el mismo tema de fondo: el amor. En conclusión: los colores de la guirnalda de Lícidas conectan con la misma idea; la sintaxis disyuntiva nos indica que cualquiera de las tres flores y colores (ἀνήτινον, rubio; ῥοδόεντα, rojo; λευκοίων, blanco) es válida para tal sanción simbólica, lo cual no prohíbe posibles asociaciones entre ellas. Luego, una vez más la tesis de ROSENMEYER sobre esta acumulación floral es falsa: sí hay detrás de la botánica "a large spectrum of meanings" y símbolos.

Un fino sentido de la asociación color-símbolo muestra igualmente la canción de Lícidas en v. 74 ss., cuando Títiro narra los amores de Dafnis-Jénea: χῶς ὅρος ἀμφεπονείτο καὶ ὡς δρύες αὐτὸν ἐθρήνευν / Ἰμέρα αἶτε φύοντι παρ' ὀχθαῖσιν ποταμοῖο, / εὖτε χιὼν

ὥς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον / ἥ ᾽Αθῶ ἥ ᾽Ροδόπαν ἥ Καύκασον
 σχατόωντα. Nadie ha visto color en estos versos, por lo camuflado
 que está; la crítica alude a tono pulido, cuidado, y en los
 nombres geográficos al gusto por la erudición, tantas veces
 detectable en los poetas alejandrinos.⁵²

A nuestro sentir y entender en estas imágenes poéticas se da
 la misma técnica cromática hasta ahora advertida en los colores
 rojo-blanco como "narrative pattern": belleza contextual sí, pero
 también símbolo. Por él giran muchos artículos de la crítica en el
 análisis de ambos cantores en el *Id.* 7; para KÜHN, OTT y LAWALL no
 son ya tales figuras simples alegorías, sino signos polivalentes,
 símbolos de tensiones internas que a veces suelen considerarse
 como meros contrastes. Ch. SEGAL apunta en esa dirección en muchos
 de sus trabajos: "Symbols are not signs. The richer the symbol,
 the wider the range of its meanings and the more complex its re-
 lation to the total literary construct in which it... A literary
 work and its elements (character, setting, action) are symbolic in
 the way that all art is".⁵³ Las antítesis de ambas figuras y can-
 ciones vienen representadas en el anagrama de las p. 63 y 65. En
 la de Lícidas hay campo, montañas, Musas, deseo, misterio de la
 naturaleza (=imaginaria armonía entre hombre y naturaleza expre-
 sada en mitos pastoriles, v. 74-85): Dafnis. Comatas, son arqueti-
 pos de muerte y resurrección; en la de Simíquidas, al contrario,
 hay ciudad, agricultura, llanura, Ninfas, armonía física entre
 hombre-naturaleza en términos de productividad y mitos épicos: He-
 racles, Cíclopes.

Penetrar en esa maraña de temas no es nuestro cometido; nos
 quedaríamos a medio camino, para comprobar, en todo caso, que los
 orígenes de la poesía bucólica terminan por hundirse en el
 misterio. Nuestra pretensión es más simple: comprobar que en esa
 asociación de colores late el símbolo del erotismo en directa
 sintonía con el tema de fondo; es la plástica exteriorización poé-
 tica de uno de los pivotes centrales de su poesía. De esa manera
 tratamos de explicar la adecuación materia/forma.

Ningún autor, al aludir a la forma, habla de color en los ver-
 74 ss. N. CREVANS (cf. a. c., p. 218) explica la imagen de Dafnis
 derriitiéndose cual nieve (ὑφ' Αἴμον / ἥ ᾽Αθῶ ἥ ᾽Ροδόπαν ἥ Καύκασον

σχατόωντα) como una aclaración o respuesta a la de Simíquidas en v. 111-112, con la imagen de Pan sufriendo los rigores del frío y calor en Tracia o al S. de Egipto: εἷης δ' Ἡδωνῶν μὲν ἐν ὄρεσι χεῖματι μέσσω / "Εβρον παρ' ποταμὸν τετραμμένος ἐγγύθεν Ἄρκτω. Si Hemo, Ato y Ródope son montes tracios, en las faldas del último, regadas por el río Hebro, moran los Edones. Ni estos son lugares de Dafnis, ni de Pan tampoco; no importa, son rémoras de mitos con figuras que son pastores (Dafnis, Adonis, Atis, Anquises, Paris, Ciclopes, etc.,) para intentar dar una explicación de los orígenes del bucolismo: "Lycidas seems to believe that poetry should originate in the remote past, with the archaic authors who have become semi-legendary figures by the Alexandrian poets". Para VAN GRONINGEN la palabra ὄρος es un τόπος más simple aún que ἀγρός, y el fenómeno del gusto por lo pastoril se explica por la añoranza misma de una sociedad artificial como la helenística, alejada de la misma naturaleza.⁵⁴

Parece, efectuado este rastreo de datos y opiniones, que geografía y sentimiento poético por la lejanía como evasión ante un problema sentimental o erótico, son cosas distintas. Desde el Hímera al Cáucaso hay un largo desplazamiento; muchos de estos lugares el poeta jamás los conoció, por lo que es baldío relacionar biografía con la geografía citada. Aparte muchos otros están muy al sur de esa línea. Lo más sensato es un enfoque de esas montañas y color como imagen de belleza soñada, como un poético vuelo de la imaginación, proyección misma del poeta; si naturaleza próxima y goce directo de ella se vive en el introito y final del *Id.* 7, las canciones de ambos protagonistas van mucho más lejos. Y todo ese despliegue se explica y desentraña desde el mito y la filología misma en la que son expertos los poetas helenísticos.

Todos esos nombres de montañas hunden sus raíces en la mitología; Hímero ("Ἥμερος) es la personificación del deseo amoroso, y, como tal, acompaña a Eros en el cortejo de Afrodita; vive también en el Olimpo al lado de Cárites y Musas. Supone una simple abstracción sin entidad verdadera en leyenda alguna. El Hímera es un río de Sicilia, metido aquí en el paisaje, pero es evidente que está extraído de la misma raíz *ἡμέρω, "desear", "añorar"; resulta lógico, entonces, que las encinas de las laderas del Hímera re-

cuerden y lloren a Dafnis. Lo vemos como paradigma mitológico que aclara la añoranza o nostalgia de Lícidas ante la ausencia de Ageanacte. Cabe pensar en una imagen natural distendida, si se deja vagar la imaginación: puede ser el curso del Hímera el resultado de las lágrimas de todos los parajes que lo circundan. Porque también en Sicilia hay un Hímera y nieves perpetuas de las que Polifemo presume (*Id.* 11.48, λευκῶς δ' ἐκ χιόνος); de Dafnis se dice que κατετάκετο, como la nieve del Hemo, Ródope y Cáucaso, con un salto imaginativo claro de Occidente a Oriente; porque el mítico pastor sigue estando en Sicilia.

La nieve sugiere de forma inmediata el paradigma cromático de la blancura, pese a que no esté denotado su correspondiente epíteto. Como precedente de dicha imagen GOW sugiere el símil homérico frecuente (*Il.* 17. 4, 61, 133, 542 y 657), tomado en *Od.* 10. 205 como paradigma general : ὥς δὲ χιὼν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν. En Teócrito, κατετάκετο = εὔτε κατετάκετο ὥς χιὼν κατετάκεται (= "cuando se derretía... como se derrite la nieve"). El cambio de pasado a presente gnómico o habitual sobrentendido (κατετάκεται) parece una clara indicación de que Dafnis sigue estando en Sicilia, su patria, y de que la que se ha trasladado a esa remota lejanía oriental es la mente del poeta. Es juego y gusto por lo lejano, vuelo poético de la imaginación; y si era o no necesario éste desde el ángulo del natural realismo, está en función del lugar desde donde el poeta está escribiendo; no si lo hace desde Occidente, desde Sicilia; porque aquí también hay nieves en las faldas del Etna, tal y como Polifemo presume (*Id.* 11.42-43): ἃ πολυδένδρεος Αἴτνα / λευκῶς ἐκ χιόνος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι.⁵⁵

Hemo es uno de los hijos de Bóreas y Oritia, que, casado con Ródope, reinaron en Tracia; al pretender que se les rindiera culto como a Zeus-Hera fueron castigados y convertidos en montes respectivos; además de "nombres parlantes", sus raíces son cromáticas: para el primero *αἶμ-, "sangre", ῥοδο- "rosa", para el segundo, y "rojo" para ambos.⁵⁶ La semántica de Ródope no es otra que "cara de rosa" (=color de rosa), nada extraño para un personaje femenino; en el enunciado de los seis casos de este radical en Teócrito se comprueba que denotan belleza y color. Negar, pues, en Ῥοδόπα, color es un despropósito. Igual acontece con Αἶμον que, al estar

hecho de un adjetivo, significa "de sangre" (=color sangre).⁵⁷ El resultado poético y estilístico es evidente: el color rojizo de tales montañas y su nieve reiteran desde el estilo la predilección por una imagen de color blanco-rojo, rastreada ya desde el primero de nuestros comentarios.

Analizada luego la médula o entraña de todos esos personajes mitológicos (Dafnis, Hemo, Ródope), salta la unidad: amor y sufrimiento, hasta llegar a la propia muerte, los une; la presencia del color sangre en *Αἶμον* es quizá símbolo de la muerte misma. Al pensar por qué Lícidas evoca todo esto, es obvia una respuesta que dé significado de su padecer amoroso a nivel mitológico, como modelo. No impide que con la imagen de color se juegue desde lo plástico de manera continua; esa asociación de colores en las montañas y sus nieves es tan patente como la guirnalda festiva que porta el personaje sobre su cabeza (*ῥοδόεντα / λευκοῖων*). Esa imagen de color -eso sí lo podemos demostrar- ha partido del ámbito natural y está asociada siempre al mismo tema de fondo: Eros. Amapolas, manzanas, rosas, alhelíes, nieve, leche, vino etc., son elementos del entorno natural y bucólico sugerentes de belleza y color directos, por misma inmediatez.

Al saltar de ese ámbito al humano, la imagen adquiere un desarrollo considerable para la denotación de la belleza del rostro, en especial femenino, al igual que ya aconteciera con los colores *οἰνωπός* y *πορφύρεος*; aplicada a lo humano o a lo divino, hállase siempre ligada al binomio belleza-amor en indisoluble armonía. Se explica muy bien la razón de todo ello: tanto lo divino como lo humano han de darse por necesidad dentro de la naturaleza, como con mucho sentido unitario advierte B. SNELL.⁵⁸ En los poetas helenísticos esa tendencia y técnica se hace general:

a) Así explica Bión cómo la naturaleza entera llora a Adonis muerto (l. 32.55): *ῥρεα πάντα λέγοντι, καὶ δρύες αἰ τὸν Ἄδωνιν / καὶ ποταμοὶ κλαίοντι τὰ πένθεα τῆς Ἀφροδίτας / καὶ παγαὶ τὸν Ἄδωνιν ἐν ῥρεσι δακρύνοντι, / ἄνθεα δ' ἐξ ὀδύνας ἐρυθαίνεται.*

b) La ejemplificación es tan frecuente que, no sólo ya *ἐρευθ-* / *ἐρυθ-*, sino todo el espectro del rojo en la práctica pulula en torno a la misma idea; aunque Adonis agoniza, Bión (l. 7-11) describe su bello semblante en estos términos: *κεῖται καλὸς Ἄδωνις*

ἐν ὥρεσι μῆρὸν ὀδόντι / λευκῶ λευκὸν τυπεῖς, καὶ Κύπριν ἀνιῆ, /
λεπτὸν ἀποφύχων· τὸ δέ οἱ μέλαν εἵβεται αἶμα / χιονέας κατὰ σαρκὸς
ὑπ' ὀφρύσι δ' ὄμματα ναρκῇ, / καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος.

c) Idéntica idea se reitera en 1.25-27: ἀμφὶ δέ νιν μέλαν αἶμα
παρ' ὀμφαλὸν ἄωρεῖτο, / στήθεα δ' ἐκ μῆρῶν φοινίσσετο, τοῖ δ' ὑπὸ μα-
ζοῖ / χιόνεοι τὸ πάροιθεν Ἀδώνιδι πορφύροντο.

d) Teócrito alude a la belleza del dios en una rápida pincela-
da de color (*Id.*15.128): τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχυς
Ἄδωνις. Se reitera dos versos más adelante con otro signo lin-
güístico del rojo: οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ'. ἔτι οἱ περὶ χεῖλεα πυρρά.
Bión insiste igualmente en idéntico *chrōma* en combinación con el
blanco en 2.19: τόσον ἄνθος / χιονέαις πόρφυρε παρησίσι.

Se explica que de ese binomio se pueda llegar igualmente a un
símbolo de peligro, o a crear una atmósfera de muerte; sucede so-
bre todo cuando son los radicales *αἶμα- o *φοιν- los que se bara-
jan.⁵⁹ De ejemplos como los dos últimos (Adonis está muerto) pueden
sustraerse tales ideas, aunque no es lo corriente.

Tras el largo ramillete de datos, nuestra conclusión es la de
que efectivamente sí existe en Teócrito "a large spectrum of
meanings", cosa que ROSENMEYER se empeña en negar (cf. o.c., sobre
todo las p. 197-198 de su cap. 9: "The Pleasence"); en nombres
propios, fitónimos, topónimos y epítetos de color hay más que la
simple búsqueda de lo familiar, lo bonito o lo agradable. Tal pos-
tura nos parece que es "arañar" lo que es la poesía; lo bello no
suprime lo simbólico o lo transcendente, y viceversa. Uno de los
campos cromáticos que mayores recursos expresivos procuran a Teó-
crito es precisamente esos nombres y epítetos, y en algunos de
esos campos ya han trabajado investigadores selectos.⁶⁰ Que la poe-
sía helenística es obra de especialistas y para especialistas, no
es nada nuevo; tampoco el hecho de que una de sus "especialidades"
es la filología; ROSENMEYER parece haberse olvidado de ello. Al
color y belleza, se unen el símbolo en esa asociación blanco-rojo.

Prueba de nuestra conclusión es la continuidad de dicha imagen
y técnica en la poesía posterior, que se alimenta del manantial de
lo clásico, las montañas y sus nieves, flores, leche han inspirado
hermosas metáforas y símbolos a LUIS DE GÓNGORA, un buen conocedor
de Teócrito, como bien demuestra su poema *El Polifemo*: "Purpú-

reas rosas sobre Galatea / la Alba liliros cándidos deshoja; / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja" (estr. 14. v.1-4). Púrpura nevada o nieve roja hemos visto nosotros también en las nevadas laderas del Etna, al igual que en el Hemo y Ródope; blancura resplandeciente en los κρίνα λευκά, con el rojo de las amapolas. De nieves, jazmines y azucenas habla el poeta barroco para la belleza y blancura: "...la fugitiva ninfa, / ...tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente" (estr. 28, v. 219-20); "¡Oh bella Galatea, más sùave / que los claveles que tronchó la Aurora, / blanca más que las plumas de aquel ave / que dulce muere y en las aguas mora" (estr.46, v.261-268); o los v. 431-2, de la estr. 61: "Viendo el fiero jayán con paso mudo / correr al mar la fugitiva nieve...". Y en términos cromáticos de blanco-rojo se cuenta la muerte de Acis y su fusión con la naturaleza (estr. 63, v.497-504): "Sus miembros lastimosamente opresos / del escollo fatal fueron apenas, / que los pies de los árboles más gruesos / calzó el líquido aljófaro de sus venas. / Corriente plata al fin sus blancos huesos, / lamiendo flores y argentando arenas / a Doris llega, que, con llanto pío, / yerno lo saludó, lo aclamó río".

Y dejando la blancura de Galatea para trasladarnos de nuevo a las montañas; blanco y rojo unido a ese vuelo de la imaginación, lejos del lugar en que se halla, es el efectuado por DON ANTONIO MACHADO en su poema CXXVI dirigido a JOSÉ MARÍA PALACIO: "Aún las acacias estarán desnudas / y nevados los montes de las sierras. / ¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa, / allá en el cielo de Aragón, tan bella". La mente del poeta vaga de Andalucía a Castilla; el poema está escrito en Baeza, con fecha 3 de Abril de 1913. De una forma menos directa, desde luego, Lícidas desde el fuego del hogar sueña con la "nieve roja" del Hemo y Ródope.⁶¹

3) αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος ἐρεύθετο δὲ χροῶ

En el *Id.* 30. 7-8 un efebo se ruboriza por vergonzoso pudor al cruzar la mirada con la de su amante en plena calle: ἔχθεις γὰρ παριὼν ἔδρακε λέπτ' ἅμμε δ' ὀφρύων / αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος ἐρεύθετο δὲ χροῶ, "pues ayer al pasar me lanzó una rápida mirada de

soslayo, por vergonzoso pudor a mirarme de frente, y su tez enrojeció".

A) TRADUCCIONES

Son bastante unitarias. "...and blushed" (GOW); "and blushed crimson" (EDMONDS); "et son visage rougissait" (LEGRAND); "doch er errötete" (BECKBY); "und er errötete" (F.P.FRITZ); "e il suo vulto arrossiva" (V.PISANI); "y su tez se cubrió de arrebol" (BRIOSOS); "y se ruborizó" (G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA); "y se ruborizó su faz" (GONZÁLEZ LASO).

Es tan natural y evidente la imagen que sirven todas las versiones, dado que respetan el rojo típico del rubor; tan sólo la de EDMONDS parece redundante: en inglés el verbo para el rubor es "to blush", y "crimson" suena a paleta de pintor, el carmesí de alizarina, artificial en consecuencia. Si algo tiene de constante el uso del radical ἔρευθ- es precisamente no salirse nunca de la esfera natural, en este caso humana.

B) COMENTARIOS

Como siempre en lo cromático nadie opina. GOW (II, p.514) no lo hace quizá por la evidencia del ejemplo; sí de αἰδέσθεις, donde la emoción apreciable es "shyness or modesty", vergüenza o modestia. Lo que αἰδώς sugiere en castellano es pudor y respeto, una palabra intraducible a nuestro idioma en un sólo vocablo.

Se clarifica de nuevo la asociación belleza-Eros-rojo, pero a la par más matizada: color denotado bajo forma verbal, con un tema de presente sancionando el rubor en su propio desarrollo y no como epíteto directo o tópico, aunque el poema por su contenido lo sea bastante.⁶² Lo nuevo frente a los anteriores ejs. idílicos es que se aplica a una reacción humana concreta reflejada en el rostro, rasgo también a generalizar en la poesía helenística.

En similar proceso al de otros epítetos de la gama cálida del rojo, ἔρευθ-/ ἔρυθ- salta desde la naturaleza vegetal (amapola, manzanas, etc.,) a la humana en Teócrito; se asienta en la parte más expresiva, el rostro, pantalla detectora de emociones diversas: amor, pudor, vergüenza, respeto, etc. De este empleo no abusa el

poeta helenístico; ni siquiera podemos asegurar que el presente y el poema en que se halla sean auténticamente suyos. El equilibrio y mesura ante modas y tópicos literarios es otra señal más de su seguridad y calidad poéticas.

El paso de una a otra parcela lexical tiene sus precedentes; muy tímido aún en la lírica y tragedia para este radical, está mejor documentado con φοῖνιξ. Eurípides nos procura el primer caso (*Ph.* 148): ἐρύθημα προσώπου, para el rostro de Antígona, en una escena luctuosa, inmerso en otros colores cálidos, rojo-púrpura (φοῖνιξ) y azafrán (κροκόεσσαν).⁶³ El enrojecer por vergonzoso pudor se aprecia claramente en Anacreonte (*fr.* 17-20 D.): ἐρύθημα δ' ὡς ἄν Αἰδοῦς...ἐμποίησον, el precedente más antiguo del ej. teocriteo que comentamos. De similar modo lo descubrimos para la vergüenza, pero no con ἐρεύθω, sino con φοινίσσω, en Eurípides (*IA* 187): φοινίσσουσα παρῆδ' ἐμὴν αἰσχύνη νεοθαλεῖ.

El presente caso a comentar es diferente del de *Id.* 20. 16-17, único ej. posible a comparar: ἐμοὶ δ' ἄφαρ ἔξεσεν αἶμα / καὶ χροὰ φοινίχθην ὑπὸ τῷ λγεος ὡς ῥόδον ἔρσα. Pese al último giro comparativo que aminora un tanto la instantánea rabia, αἶμα, ἔξεσεν y ἄλγεος cargan la imagen de acentos violentos o dolorosos, ajenos a ἐρεύθω y a Ἔρως. El cromatismo de αἶματ-, dos veces usado por el poeta (cf. *Id.* 27.7 y *Epigr.* 1. 5) nos da una impresión acentuada, de reacción violenta y/o muerte respectivamente. Nada de belleza en el rubor ni de erótica suavidad en las raíces φοινικ- / αἶματ-. El hecho concuerda con que los poemas citados son muy dudosos, por mucho que intentemos aproximar las expresiones de los *Idilios* 20 y 30: ἐρεύθετο δὲ χροὰ / καὶ χροὰ φοινίχθην. Todo parece a puntar a una conclusión unitaria: ni sangre ni violencia eran del agrado del poeta siciliano.

Esa timidez de la lírica y drama griegos para la sanción del rubor y amor en un rostro juvenil, con dicho radical, se desborda en la época helenística y llega a época romana, asociada a menudo al color de las flores; bien lo advierte J. ANDRÉ: "Le rouge, est le symbole de la jeneuse de l'home et de la nature. Les Fleurs rouges, vermeilles, *purpurei* flores (Verg. *G.* 4. 54, etc.) sont associées à l'évocation du printemps, *purpureum ver* (Verg. *Ecl.* 40; Col. 10.256). *Purpureus* marque l'éclat vermeil de la jeneuse, du

teint, la beauté éblouissante (Verg. *Ae.* 1.591; Tib. 3.4.30, etc.).⁶⁴

Ante ese despliegue, Teócrito se mantiene en límites muy justos; ἔρευθετο sólo emerge aquí; πορφύρεος nunca, y οἰνωπός una vez tan sólo para Polideuces, único ejemplo realmente auténtico. Se le podría rotular muy bien como "poeta clásico" en este sentido, y basta, para verlo así, una simple comparación con Apolonio Rodio, o con el propio Calímaco, sus rivales poéticos. El primero de ellos abusa de ἔρευθ- / ἔρυθ-, en asociación con otros rojos como φοῖνιξ y πορφύρεος, en esa directriz ruborosa; veamos cuatro casos tan sólo de toda la maraña:

1) Reacción de Medea ante Jasón, en *A.* 3.963: θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος.

2) Rubor del mismo Eros, que en el jardín de Zeus juega con Ganimedes: γλυκερὸν δέ οἱ ἀμφὶ παρειᾶς / χροίης θάλλεν ἔρευθος.

3) El amor de Medea por Jasón se acusa así en su rostro (3.296 ss.): αἶθετο λάθρα ἔρως, ἀπαλὰς δὲ μετετρωπάτο παρειᾶς / ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος.

4) Lo mismo en l. 791: ἐρύθηνε παρηίδας, o en 4.172 para la cara de Jasón, caso que ya hemos comentado:⁶⁵ ἐπὶ ξανθῇσι παρηΐσιν. ../ φλογὶ εἵκελον ἶζεν ἔρευθος.

En Calímaco (*H.* 5.27), aflora ἔρευθος para la rojez de Palas tras el baño y ungüento, asociado a la rosa y granada: τὸ δ' ἔρευθος ἀνέδραμε, πρῶιον οἶαν / ἢ ῥόδον ἢ σίβδας κόκκος ἔχει χροΐαν. También en Chaerem. 1. 3 advertimos ἐρύθημα como síntoma de pudor, acrecentado por los datos lumínicos circundantes: αἰδῶς δ' ἐπιρρύθμιζε ἡπιώτατον ἐρύθημα λαμπρῷ προστιθεῖσα χρώματι.

Se aprecia enseguida que lo corriente para el pudor o vergüenza en autores helenísticos no es el uso de ἔρευθ-, sino de los reiterantes πορφύρεος y φοινίκεος, o *purpureus* en el caso de poetas latinos, calificativos jamás utilizados por Teócrito para un rostro: Calímaco (*Aet.* 3., *fr.* 8.10), a propósito de Artemis, equipara con la púrpura fenicia el ruboroso pudor del rostro: αἰδοῖ δ' ὥς φοινίκεϊ τεᾶς ἐρύθησιν παρείας. También habla de un φοινίκεος αἰδῶς Erinna (*fr.* 1B 34 D²); en *AP.* 9. 362.14, ese pudor es de púrpura: πορφυρέη...αἰδοῖ. Ovidio utiliza reiteradamente este cliché *purpureus...pudor*: *Am.* 1.3.14; 2. 5.34; *Trist.* 4. 3. 70.⁶⁶

En el *Corpus Theocriteum* se advierte, en conclusión, un recha-

zo de ambos radicales en ἐρεύθετο δὲ χροῖα, pese a su inautenticidad, así como en la búsqueda del color por otras vías imaginativas -aparte de la *variatio*-; una de ellas es aproximarse al color por medio de imágenes de luminosidad-fuego-llama, y que al final conyen sancionando el cromatismo por connotación; así, en *Id.* 14. 23, Cinisca se pone colorada en público, cuando Ésquines descubre su amor secreto con Lico: κήφλέγεται· εὐμαρέως κεν ἅπ' αὐτᾶς καὶ λύχ-
νον ἄψας, "y se encendió toda; con facilidad podrías prender un candil en su cara" (lit. "a partir de ella"). Ni φλέγω, ni λυχ-, ni ἄψ- denotan cromatismo rojo, pero salta esa realidad de forma inevitable y automática por connotación mediante una imagen expresiva de calor-luminosidad. Es una de las escenas mejor logradas al respecto; y ello por ser precisamente la menos tópica en cuanto a moda poética; su originalidad culmina con un juego cromático, al asociar en v. 38 lágrimas-rostro-manzanas: τένω τεὰ δάκρυα; μᾶλα ῥεόντω, "¿No son tus lágrimas para é?; que corran como manzanas".⁶⁷

C) LA CONTRAPOSICIÓN: ἐρεύθετο δὲ χροῖα // λεύκαις...τρίχας

Al primer sintagma sigue pocos versos más adelante (v.12) una alusión a las canas incipientes del amante. Nos parece advertir de nuevo la imagen cromática tan frecuente rojo/blanco, aunque sea en un imitador del poeta; lejos de una sanción de lo sórdido, es un acercamiento a la belleza. La comentamos aquí, aunque pertenezca al capítulo de λευκός.⁶⁸

En la poesía griega es nímio el uso de λευκός para cabellos, si se compara con πολίός, el calificativo τύπος de la canicie y, por ende, de la vejez. Las estadísticas lo confirman.⁶⁹ Teócrito hace gala de una sensibilidad exquisita al sancionar la vejez en términos cromáticos. En las cuatro ocasiones en que aparece, se aminora o atenúa todo tinte peyorativo de ésta:

1) En el presente *Id.* 30.13 el rubor (ἐρεύθετο) se contrapone a la sensatez de unas canas incipientes; no existe una polaridad, irreductible y franca, entre juventud/vejez. Si no hay en el personaje la mocedad de unas primaveras, tampoco puede hablarse de vejez o senectud; del relativo término "madurez", como mucho; el soliloquio o confesión del protagonista hacen más reales sus pala-

bras: λεύκαις οὐκέτ' ἴσαισθ' ὅττι φόρης ἐν κροτάφοις τρίχας; / ὥρα τοι φρονέην· μὴ <οὔτ>ι νέος τὰν ιδέαν πέλων / πάντ' ἔρδ' ὅσσα περ οἱ τῶν ἐτέων ἄρτι γεγεύμενοι, "¿No te das cuenta de que portas canas en las sienes? Es el momento de la sensatez; aunque tu aspecto no es el de un joven, te comportas en todo como los que acaban de probar los años". No hay vejez; es más, φόρης es conjetura de BERGK, frente al φόροις de los *Cod.*, dato que cambia bastante la realidad que estamos enjuiciando: no es lo mismo "tienes canas" que "podrías tenerlas". La expresión μὴ <οὔτ>ι νέος τὰν ιδέαν πέλων, también con correcciones (οὔτι νέος BERGK, ...ινέος *Cod.*) no iguala tampoco al sujeto a un *senex*, sino que simplemente lo distancia del *erómeno*, κάλῳ καὶ μετρίῳς (v.3), o de ἐρεύθετο δὲ χρóa, reacción que implica falta de experiencia y, por consiguiente, muy pocos años. Otros exageran la juventud, por ejemplo HILLER, quien corrige οὔτι νέος en μὴ πολιός; con ello no sólo se distancia, sino que se niega tal vejez: πολιὸς sí que es el típico epíteto para ella.

Que la vejez es sólo aparente y no real parece confirmarlo la nota de GOW (II. p. 515) a ἄρτι γευόμενος (v. 14): "This correction seems slightly more probable than ἄρτια γευόμενοι though the latter is deffensible... In either case the meaning is in the first flush of youth, as KAIBEL (*Ep. Gr.* 578 μήπω γευσάμενος ἥβης... τῶν ἐτέων) lacks exact parallels, but in will mean the years he may expected to live, or, in other words, his life". Otros pequeños detalles externos vemos de tal atenuación; la expresión ἐν κροτάφοις encierra la misma idea: el cabello comienza a virar al gris por las sienes, proceso que Aristóteles describe en *HA* 518 a 16, πρῶτον δὲ πολιοῦνται οἱ κροτάφοι τῶν ἀνθρώπων, καὶ τὰ πρόσθια πρότερα τῶν ὀπισθίων. También la lírica: recuérdese el texto pindárico citado en nota 73.

2) Todas estas ideas, sobre todo en los últimos detalles, son válidas para el segundo ejemplo de canicie con λευκ- en el *Idilio* 14. 67-70, Tiónico habla de sí mismo en estos términos, también a propósito de penas amorosas: ἀπὸ κροτάφων πελόμεσθα / πάντες γηραλέοι, καὶ ἐπισχερῶ εἰς γένυν ἔρπει / λευκαίνων ὁ χρόνος· ποιεῖν τι δεῖ ᾧς γόνυ χλωρόν, "A partir de las sienes todos nos hacemos viejos, y el tiempo, con su blanca huella, hacia el mentón paso a

paso se desliza; hay que hacer algo mientras la rodilla esté fuerte".⁷⁰ La vejez, denotada sí en γηραλέοι como paradigma general, se especifica aquí en su proceso incipiente tan sólo; λευκαίνων es un tema de presente aquí incoativo; ἀπὸ κροτάφων indica el punto de partida de un proceso, continuado en εἰς γένυν. Está lejana la idea del *senex*, porque Tiónico no lo es en modo alguno. La exposición de su caso en los *prolegómenos* del poema (alegría, comidas entre amigos, amor, olvido de sus penas con un viaje y el servicio en las huestes de Ptolomeo en el Egipto deseado) confirman su jovialidad. La vejez, por ello, se diluye en un lejano trasfondo, que no sólo se aparta y aleja, sino que se rechaza de forma consciente. Al igual que en el anterior caso, no se utiliza para su recuerdo el típico epíteto de πολιός, sino λευκαίνων, un término positivo en el *Corpus Theocriteum*.

3) El último caso de vejez cromatizada acusa mayor vigor y brío que los anteriores; se encuentra en la *écfrasis* del *Idilio* 1. 27-56, en la descripción figurativa del κισσύβιον. El texto es de un gran interés para nuestro cometido, puesto que concentra la totalidad de términos de color de todo el poema; lo estudiaremos por ello desde distintos ángulos de aquí en adelante. Nos interesa por ahora la escena siguiente: al lado de dos hombres de linda melena (καλὸν ἐθειράζοντες) que compiten en requiebros a una bella mujer, hállase un viejo pescador denotado con los siguientes sintagmas: γριππεὺς γέρων, v. 29; ὁ πρέσβυς, v. 41; ἀλιτρίτιο γέροντος, v. 45, y finalmente es καὶ πολιῷ περ ἐόντι, en v. 43. Todos ellos dentro de un texto profundamente descriptivo, en v. 40-44: ...σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει / ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερόν ἀνδρὶ ἐοικώς / φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἔλλοπιεύειν, / ᾧδὲ οἱ ᾠδῆκанти κατ' αὐχένα πάντοθεν ἵνες / καὶ πολιῷ περ ἐόντι τὸ σθένος ἄξιον ἄβας. "...en su afán una gran red para lanzarla arrastra el viejo, semejante a un hombre que trabaja de firme; dirías que pone en pescar cuanto vigor hay en sus miembros: así le abultan los músculos en el cuello por todas partes, y eso siendo canoso; su fuerza es digna de juventud".

Si en los casos anteriores es λευκ- el radical que denota la vejez, ahora es πολιός, el típico epíteto para ella -ejemplo único en la obra del autor-⁷¹; pero la técnica es la misma que en casos

anteriores, aparte de que los términos del esfuerzo vigorizan la escena y, en consecuencia, aminoran la vejez. No hay tampoco aquí un *senex* decrepito: σπεύδων, ἔλκει, κάμνοντι, σθένης, ἴνες, τὸ σθένος ἄβας, alejan tal idea. La técnica base es idéntico al despliegue de anteriores ejemplos: colocar al lado juventud y *Eros* para fortalecerla; los dos personajes que compiten en requiebros a una mujer son καλὸν ἐθειράζοντες, para muchos una técnica contrastiva (desde el ya citado libro de U. OTT), pero que, a nuestro juicio, en este caso obedece al intento de aminorar esos dos estadios vitales; porque una vital energía se despliega en esas cuatro figuras de la copa y es evidente que el poeta se ha esforzado mucho más que el viejo pescador por vigorizar su figura, pese a sus canas, que no siempre son signo de vejez tal y como se ha explicado ya.

Las conclusiones claras a extraer tras un análisis de los epítetos cromáticos para la vejez parecen estas:

1) Son tres los casos en que aparece, cuatro si se añade el curioso ejemplo de Ágave en *Id.* 26. 1.⁷²

2) En dos de ellas se denota con λευκ-, término positivo y no menos arropado por otros términos vitales (e. g. χλωρός, o καλόν).

3) En el último de los casos el utilizado es πολιός, epíteto que sí denota la canicie desde Homero, ejemplo único en la poesía de autor.

4) En cada uno de los tres media *Eros*, que, lejos de enfrentar o distanciar los respectivos estadios juventud/vejez, lo que hace es atenuarlos; en el último caso el esfuerzo del poeta por conseguirlo es notorio.

5) El uso de πολιός en el autor es excepcional, dado el aplastante empleo de Homero al drama, pasando por la lírica; esa cifra tan reducida se debe a un criterio de selección de vocabulario muy consciente y pensado: πολιός es negativo.

6) Dicho aspecto peyorativo se palía o atenúa con los términos λευκός, λευκαίνω y μαλοπάρανος, términos de belleza y positivos.

7) En cada uno de los tres casos es el amor el que compite con los años y que acaba por salir triunfante; la imagen vital de *Eros* se destaca en las tres primeras escenas.⁷³

Ante todo ello se hace muy clara una consecuencia general: la

vejez, tan temida a lo largo de toda la Antigüedad, desde Homero a la lírica en especial, en Teócrito está minimizada, por no decir que anulada. Se busca con su mención revitalizarla en un intento de convertirla casi en belleza; porque de otro modo no cabría en el entorno idílico, en un paisaje con figuras, aunque esta cuestión la matizamos en nuestro capítulo a *πολιός* y *λευκός*. Y de nuevo nos hallamos ante los dos puntales o conceptos básicos del bucolismo teocriteo: *Ἔρως* y *ἀλᾶθεια*, aún más aquilatables en una única fórmula, vitalismo.

Es importante finalmente reseñar que la imagen que venimos rastreando una y otra vez como "narrative pattern" (rojo-blanco) sigue aquí sin quebrarse, pese a la dudosa autoría del poema: si en 30. 27 se da el sintagma *ἐρεύθετο δὲ χροά*, seis versos más adelante tenemos *λευκαῖς...ἐν κροτάφοισι τρίχας*; nada de sórdido, tétrico, negativo, sino de madurez, medida, sensatez. Hemos de admitir también, que ahora tal blancura está plásticamente un poco alejada de los lirios del Ciclope, de las blancas violas de la corona de Lícidas o de la nieve del Ródope.

4) ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν

En *Id.* 17.125 ss., apoteosis final de la deificación Ptolomeo-Arsínoe, se destacan piedad y sacrificios a los dioses en términos cromáticos cálidos, el rojo de los altares: *πολλὰ δὲ πλανθέντα βοῶν ὄγε μηρία καίει / μησὶ περιπλομένοισιν ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν, αὐτὸς τ' ἰφθίμα τ' ἄλοχος*.

A) TRADUCCIONES

GOW y EDMONDS: "reddening altars"; "blutgerötten Opferaltären" (FRITZ); "blutig roten Altären" (BECKBY); "autels rougis de sang" (LEGRAND); "are rossegianti" (V.PISANI); *in aris sanguine imbutis* (C.AMEIS); "altares teñidos de rojo" (BRIOSO); "aras cubiertas de rojo" (G.TEIJERO-MOLINOS TEJADA); "altares enrojecidos" (GONZÁLEZ LASO).

Resultan admisibles, aunque algunas redundantes; innecesario el nombrar el término base *αἶμα*, puesto que a tal fin se emplea en sus poemas el verbo *αἵμάσσω* o el adjetivo *αἱματόεις*. *Ἐρευθομένων*

denota sencillamente el rojo, el concepto de αἷμα simplemente está connotado.

B) COMENTARIOS

No es el color sangre predilecto del autor; el radical al respecto, *αἷματ-, hace su aparición dos veces tan sólo, explicables por razones de fondo: *Id.* 22. 7, para la multitud herida en la batalla, αἱματόεντα... καθ' ὄμιλον, y en *Epigr.* 1. 5, a propósito de un sacrificio, βωμὸν αἱμαξεῖ κεραὸς τράγος. En otros casos el término se asocia a φοῖνιξ o μέλαν (cf. 22.98, αἷμα φοίνιον; 2.12.56, y 22.125, μέλαν αἷμα). Al sustantivo mismo αἷμα lo hallamos en poemas dudosos o espúreos ante todo, indicio de que no gustaba al poeta ni encajaba en la real entraña de su poesía, el bucolismo: cf. 21. 46 (καὶ ῥέεν αἷμα); 22. 171-2 (αἷματι δὲ χρῆ / νεῖκος ἀναρρήξαντας); 25.224 (βεβρωκὼς κρείων τε καὶ αἵματος); 26.25 (δ' ἀφίκοντο πεφυρμέναι αἵματος πᾶσαι); el ya citado de 20.16 (δ' ἔμοι δ' ἄφαρ ἔξεσεν αἷμα / καὶ χρῶα φοινίχθην ὑπὸ τῶλγεος, donde a ἐρεύθετο lo ha sustituido φοινίχθην, que, en asociación con αἷμα, acusa una estrecha relación con lo cruento. En fin, horror y repugnancia advertimos en 24. 17, a propósito de las serpientes que Hera envía a Heracles infante: τὼ δ' ἐπὶ χθονὶ γαστέρας ἄμφω / αἱμαβόρους ἐκύλιον.

Son sólo dos los casos de cromatismo con αἷματ-, lo que indica un rechazo a la violencia y a lo que ésta engendra, *sanguis*, *cruor*; no gustan al poeta. Y, si el verbo ἐρεύθω aparece en Homero dentro de sintagmas con αἷμα, la cuestión ahora está muy disimulada en el giro teocriteo de ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν, pese a los influjos homéricos contextuales.⁷⁴ La imagen épica de guerreros que con su sangre empapan la tierra, es triste y desagradable, a la par que pura fórmula: *Il.* 10.48, ἐρυθθαίνεται δ' αἷματι γαῖα; *Il.* 21.21, ἐρυθθαίνεται δ' αἷματι ὕδωρ. También la misma sangre de los sacrificios, por su cuantificación.

La evolución de ἐρευθ- nos ha mostrado con su lexicalización posterior un salto al campo de la belleza y de Eros; nuestros ojos al observar un rostro bello no se fijan ya en la causa remota que produce tal efecto, la sangre en su fluir bajo la piel, sino en el

dato final, en la belleza del proceso. Y, en base a esa evolución, un intento de evitar lo cruento y sancionar lo delicado y bello en los ἔρευθομένων ἐπὶ βωμῶν. Muy a pesar de que la causa real de ello sea la sangre de las víctimas.⁷⁵

Efectivamente huellas o ecos homéricos existen en la escena, pero son puramente morfológicos; atmósfera y fondo son harto diferentes; así alude Crises a los sacrificios a su patrón Apolo, en *Il.* 1.139-40: Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα, / ἧ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πτόνα μηρί' ἔκηα ταύρων ἢ δ' αἰγῶν. Inevitable el paragón morfológico con los sintagmas teocriteos πλανθέντα βοῶν... μηρία καίει, pero las razones de fondo muy distintas: la guerra y violencia como telón de fondo, rencor y piedad egoísta en Crises. Es el polo opuesto a la segunda mitad del encomio a Ptolomeo, donde la guerra está ausente, la paz y prosperidad presentes, la opulencia no escatima en dádivas generosas para construcción de templos y honrar con continuos sacrificios a los dioses.⁷⁶

Todo es bello y pacífico en el reino de dicho monarca; él y Arsínoe se aman y aman con ello a los propios dioses (v. 128-131); su unión recuerda la hierogamia Zeus-Hera: αὐτός τ' ἰφθίμα τ' ἄλοχος... / ἐκ θυμοῦ στέργοισα κασίγνητόν τε πόσιν τε. / ὧδε καὶ ἀθανάτων ἱερὸς γάμος ἐξετελέσθη / οὓς τέκετο κρείουσα 'Ρέα βασιλέας 'Ολύμπου. De nuevo el Amor como constante e indisolublemente unido al radical ἔρευθ-, "narrative pattern", técnica de estilo que se ha rastreado en toda su ejemplificación; delicadamente tratado y sublimado ahora, deificado. Porque sólo así es justificable dicha unión en la mente de un griego.⁷⁷

El culto a la belleza y pacifismo, junto con la idea de ὄλβος, que acarrea felicidad, hacen inútil la búsqueda de precedentes homéricos para esta escena sacrificial y cromática de Teócrito. Todo ello es muy pindárico; y ecos de color parecidos hallamos en *O.* 1.90 ss.: νῦν δ' ἐν αἰμακουρίαις / ἀγλαῖσι μέμικται / 'Αλφείου πόρῳ κλινθεῖς, / τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ βωμῷ.⁷⁸ Pélope descansa feliz, tras su triunfo, a orillas del Alfeo, gozoso de los sacrificios que junto al túmulo y ara se le ofrendan. La técnica de Píndaro cerrando el poema es la misma que en este *Id.* 17: Pélope-Hipodamia=Ptolomeo-Arsínoe; el apóstrofo final a Hierón se calca igualmente en el v. 135 para el monarca: χαῖρε ἄναξ Πτολε-

μαίε.⁷⁹ El compuesto αἵμακουρίαις sólo aparece en poesía en este texto (lo repite en prosa Plutarco, *Arist.* 21.5); precisamente ese término marca la diferencia de la escena pindárica con respecto al posible parangón con ἐρευθομένων en Teócrito. Se sanciona la crudeza de los sacrificios (αἵμα+κορέννυμι), y por muy espléndidos (ἀγλααῖσι) que éstos sean, hay *sanguis* y *cruor*. En el *Id.* 17 sólo hay una lejana connotación de αἷμα.

Una consulta rápida al artículo de W. STEFFEN ("De poesi panegyrica alexandria", *Menander* 14, 1959, p. 467-476) evidencia que los elementos del género panegírico griego alcanzan su pleno desarrollo con Teócrito y Calímaco, pese al embrión ya rastreado en las más antiguas elegías griegas. Acentuando nuestra búsqueda en la lírica posterior, un precedente claro de la escena teocritea a comentar parece hallarse Baquílides, sobrino de Simónides, poetas que, como Píndaro, aluden a Hierón de Siracusa, al igual que Teócrito, siracusano también, ensalza ahora a Ptolomeo. El parangón abierto es la idea de ὄλβος, condicionada en ambas escenas por la paz y buen gobierno (εὐνομία); la mezcla del *Peán* 7 de Baquílides desarrolla una atmósfera muy similar a la del *Id.* 17: loa a los beneficios de la paz (riqueza, banquetes, himnos y sacrificios a los dioses, piedad y amor a ellos): τίκτει δέ τε θνατοῖσιν Εἰ/ρή-να μεγαλάνορα πλοῦτον / καὶ μελιγλώσσων ἀοιδᾶν ἄνθεα, / δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν / θεοῖσι αἵθεσθαι βοῶν ξανθᾶ φλογὶ / μῆρα τανυτρίχων τε μήλων.⁸⁰ Lo importante de esta escena es el color cálido generalizado, pese a pequeñas diferencias terminológicas con respecto a Teócrito: αἵθεσθαι en lugar de καίει; desplazamiento del color rojo de los altares a las propias víctimas y al fuego. Hay en ambos huellas de términos homéricos (ἐπὶ βωμῶν...αἵθεσθαι...βοῶν...μῆρα = μηρία...βοῶν καίει...ἐπὶ βωμῶν); coincidencia también en el proceso verbal de presente, acentuando la duración, continuidad y frecuencia. Ni Teócrito, ni Baquílides denotan la sangre, sino que insisten en la belleza escenográfica; recordamos que ἐρεύθω aflora en Baquílides una vez tan sólo a la usanza homérica, aunque en un texto deteriorado y bajo la presencia de αἷμα: δ' ἐρευθε φώτων / αἵματι γαῖα μέλανα. También Teócrito nos habla de αἷμα, en otra escena de sacrificio muy diferente: *Epigr.* 1. 5, βωμὸν δ' αἵμαξεῖ κεραὸς τράγος οὗτος, ὁ μαλός. La posible asociación rojo-blanco

lleva a un simbolismo diferente al del escenario de *Id.* 17., donde también se connota el blanco en el mármol de los altares y de las estatuas⁸¹; la diferencia está marcada por dos factores: a) la escena misma que predispone tanto a *saguis* como a *crucor*, y b) el radical de color empleado a tal fin, αἶμα, cuyo rastreo en el *Corpus Theocriteum* conduce siempre al mismo punto. Y algo parecido hallamos en latín: *sanguineus*, según Servio (*Ad Aen.* 3.67), es un término de color muy utilizado en las ofrendas a la muerte.

Analizados precedentes del sintagma ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν, se comprueba una vez más la técnica helenística de "mélange", mezcla de géneros diversos (himno, epilio, encomio), "Kreuzung der Gattungen" para W. KROLL, y cómo entre los alejandrinos se combinan los conceptos de filología y poesía y aparecen estrechamente unidos.⁸² Un análisis final de la estructura cromática del *Id.* 17 arroja un influjo pindárico, en el que colores cálidos se mezclan con otros simplemente lumínicos. Tan sólo hay un sintagma del frío azul, que hace de contrapunto:

1) Verso 17, Ptolomeo tiene casa de oro en las moradas de Zeus: καὶ οἱ χρύσεος δόμος ἐν Διὸς οἴκῳ / δέδμηται.

2) Verso 32, Hebe "blancos tobillos": λευκοσφύρου Ἥβας.

3) La línea cálida parece quebrarse con tres ejs. seguidos del azul: a) La azulada barca de Caronte (v. 48, νᾶα....κυανέαν), que no llega a pisar la bella Berenice, porque Afrodita la sustrae a la muerte.⁸³ b) Deipile es Ἀργεῖα κυάνοφρυ en v.53, epíteto de belleza y por ende positivo; recuerda el sinopismo como moda oriental, y desempeña algo similar a λευκός aplicado a la mujer griega, como K. JAX demuestra.⁸⁴ c) Delos es κυανάμπυκα, rodeada por el mar en circular corona (v. 67). Todos estos pormenores se estudian en el correspondiente capítulo, por lo que no insistimos más en ellos.

4) Verso 86-7, colores cálidos en la mención de dos etnias con un doble *chrōma*: Φοίνικας y κελαινῶν τ'Αἰθιοπῶν.

5) Verso 103, Ptolomeo es ξανθοκόμας.

6) Versos 106 y 124-4, mención del ὄλβος con oro y marfil: δόμῳ ἐνὶ πτόνι χρυσός, y ἐν δ' αὐτοῦς χρυσῷ περικαλλέας ἥδ' ἐλέφαντι.

7) Rojez en los altares por los sacrificios continuos, es el

broche final de esa diadema colorista: ἔρευθομένων ἐπὶ βωμῶν.

Al estar inmersa esa estructura de color en toda una terminología lumínica (señalamos tan sólo, entre otros muchos, αἰολομίτρας, v. 19, ῥαδινὰς χεῖρας, 37, χαλκῷ μαρμαίροντι, v. 94), ambos elementos se adecúan a la temática de fondo: felicidad, piedad y amor. La justificación poética no debe hacerse con la frase de que "este tipo de poesía se viste de oro y plata como los toreros".⁸⁵ Eso no sirve para Píndaro, y menos aún para Teócrito; porque los colores cálidos en el segundo son constantes y están ligados no a lo encomiástico u "oficioso", sino a los temas centrales de su poesía. Rojo y blanco son símbolos de otra cosa en tal sentido.

NOTAS A * E P Y Θ P- // * E P E Y Θ-

1. Así lo explica en su artículo "Il colore nella Antichità", *Aevum* 28, 1954, p. 161: "Nel rosso il significato magico è indubbiamente da collegarsi alla sua somiglianza col colore del sangue e con lo splendore della luce solare e del fuoco, dei quali anche a volta a volta è simbolo. E se per simboleggiare il sangue il rosso varia di tono dal vermiglio al purpureo, nel simbolismo solare se arriva perfino ad una equivalenza del rosso e del bianco, nel senso che la offerta al dio Sole, offerta che deve rispecchiare in sé la qualità del nume cui è dedicata, può essere indifferente dell' uno e dell' altro colore, assia o rossa o candida"; tal parecer lo avalaría la *I.G. XII*, I. 892. Del rojo y su simbología se ha hablado ya en el cap. anterior (Φ0IN-, p.123 y ss.).

2. Cf. "Nomi di colori in miceneo", *PP* 12, 1917, p. 11 y 14. De las dificultades de interpretación del instrumental *-φι nos habla M. LEJEUNE, en *Mémoires de Philologie Mycénienne. Première Série*, (1955-1957), París, 1958, p.174). El sustantivo micénico en -pi (= -φι) viene determinado con mucha frecuencia por un adjetivo, casi siempre de materia; a veces hallamos dos unidos en una misma tablilla; incluso en los apelativos hay dificultades de interpretación, ¿singular o dual?. Para e-ru-ta-ra-pi, "con rojo", es probable un singular; trataríase de un añadido, una precisión complementaria de los vestidos blancos (pa-we-a re-u-ko-nu-ka), citados en *Ld* 875, 585, 649. En cuanto a la presente (*L* 875, pa-we-a ki-ri-ta e-ru-ta-ra-pi = φάρσα χρυσὰ ἐρυθράφι) LEJEUNE así traduce: "Tissus enduits de rouge", suponiendo que el sustantivo femenino concertando con ἐρυθράφι, y que falta, sea un singular y signifique "tinte". Es lo más probable, dato coincidente con la versión de GALLAVOTTI, aunque puede entenderse también "con adornos (bandas o rayas) rojos". Sea como fuere, el cromatismo de e-ru-ta-ra-pi está fuera de duda; tanto si es tinte natural como artificial, válida es nuestra conclusión sobre ἐρυθρ- en micénico.

3. La explicación dada por E. HANDSCHUR en su manual (cf. *Die Farb- und Glanzwörter...*, Wien, 1970, p.119) es mixta: "Χρυσός, χαλκός, σίδηρος, von denen zwei, nämlich χαλκός und σίδηρος, eine Farbbezeichnung erhalten, nämlich das bereits erwähnte ἐρυθρός, beziehungsweise πολιός. Χρυσός schießt die Vorstellung 'goldfarben, goldgelb' in gewissem Maße von selbst in und erhält dennoch keine Farbbezeichnung".

4. Toda esa fluctuación de matices cromáticos la explica muy bien G. LEFEVURE, en "Rouge et nuances voisines", *JEG* 35, 1949, p. 72-76. Piénsese, por otra parte, en que la poesía no utiliza prácticamente nunca los términos de color de forma compuesta, cosa que sí suele hacer la prosa especializada: ἐρυθρόχλωρος, λευκέρυθρος, ἑξέρυθρος, ἐρυθρόλευκος, etc...

5. En p. 121 de su obra general (*Zur Charakt. der gr. Farb.*, Bonn, 1977).

6. Cf. *The use of color terms...*, Geneva-New York, 1932, p.80.

7. La estadística que KOBER (o.c. p. 80) ofrece, es poética en exclusiva: de ἔρευθ-, 29 ejs.; 51 de ἐρυθρ-. Para datos más globales ha de verse la de DÜRBECK (apéndice de o.c., p. 290-93), con casuística abundante también en prosa.

8. El sintagma pindárico se refiere en concreto al Mar Rojo o de Eritrea; el calificativo ha pasado a ser utilizado como nombre propio muy esporádicamente en poesía, y a generalizarse en la prosa histórica, tanto para dicho mar como para el Golfo Pérsico. El fr.273 de A. reitera ese carácter con *variatio* respecto al radical ἐρυθρ-/ἔρευθ-, puesto que utiliza φοινιχ-: φοινιχόπεδον τ' Ἐρυθρᾶς ἱερὸν χεῦμα θαλάσσης. Cf. la expresión Ἐρυθρὰ θάλασσα en Hdt. 1. 1; 2.8; 1.180; 2.11. Agatharch. 5; Polyb. 5.46.7; y para el Golfo Pérsico, X. Cyr. 8.6.20; D.S. 2. 11.

9. El rubor lo connota ya Sófocles (*Ant.* 783), uniéndolo a la belleza y erotismo, aunque en una imagen todavía decolorada: Ἐρως, .../ ὅς ἐν μαλαχαῖς παρειαῖς / νεάνιδος ἐνδυχεύεις.

10. El pasaje es discutido, si bien no desbarata nuestra tesis sobre la conexión de este radical con las ideas de belleza y estética. Tomamos unas valiosas notas de KARL HOLZINGER (*Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, New York, 1979, p.219). VAN LEEWEN (en Praef. z. Faks. d. Rav. p. XI) lo da como haplografía de ὑπερηρυθρίασε, en base a opinión de BERGK y MEINEKE, sancionando un ὑπό "in trefflicher Weise die unvermerkt aufsteigende Schamröte des Mädchens"; pero lo cierto es que ese sonrojo puede ser muy intenso, si se entiende un ὑπερ como tal prefijo verbal, y como HOLZINGER corrige y apuntala con otros ejemplos aristofánicos: "Hingegen würde ὑπερηρυθρίασε eine hochgradige Errötung bedeuten, wie dies z. b. auch bei ὑπερεπυρρίασε σοῦ in *Ran.* 308 der Fall ist, wenngleich sieht dort die Präposition auch mit dem Genitive verbunden. An unserer Stelle stünde übrigens ὑπερηρυθρίασε als Wortform allein da., während für ὑπερηρυθρίασι auch ὑπέρυθος un ὑπερυθραίνομαι Zeugenis ablegen."

11. Curioso es el caso de Píndaro, cuando se le inserta en la estadística general del color rojo dentro de la poesía griega hasta el s. II. a.C. Frente a las ss. cifras (ἐρυθ- 80 casos; πυρ- 46; φοιν- 87 y ῥοδο- 46), el lírico sigue la siguiente frecuencia: a) ἐρυθρός una vez tan sólo (*P.* 14.251) para el Mar Rojo. b) πορφυρεός, 4; c) φοινιχ-, con abundantes compuestos, es muy utilizado, y d) οἰωπός y ῥοδο- nunca, y menos para el rostro. Los datos son de J. RUMPEL (*Lexicon Pindaricum*, Hildesheim, 1961), pero iguales cifras vemos en W. J. SLATER (*Lexicon to Pindar*, Berlín, 1969). Parece como si el autor hubiera huído conscientemente del término *týpos* para el rojo que en términos absolutos es el primero en el binomio prosa-poesía. FOGELMARK no ha advertido el hecho y no lo explica en sus *Studies in Pindar*. La estadística que Teócrito nos brinda es mucho más equilibrada al respecto: ἔρευθ-/ἐρυθ-, 4; ῥοδο-, 6; πυρ-, 7; φοιν-, 7.

12. En *Synonymik. III*, 94, p.40.

13. Ya se ha hablado de esta circunstancia; son los colores amarillo y rojo los que el niño descubre en primer término, y más tarde el verde y azul. A. DESCOUDRES (cf. *Le développement de l'enfant de 2 à 7 ans*, París-Neuchâtel, 1930, p. 137, n. 1), al referirse a las investigaciones de GARBINI, da este orden de preferencia en el descubrimiento: "rouge, vert, jaune, plus tard orange, bleu et violet". Y J. ANDRÉ (o. c., p. 15) explica que, si bien el orden intermedio varía, es el rojo el primero en ser descubierto: "On ne s'accorde donc pas sur la place à donner au vert, mais le dernier rang est unanimement adjugé au violet et le premier au rouge et au jaune".

14. Cf. su art. "Greek colour perception", *CQ* 15, 1921, p. 159. Se ha hecho ya alusión a ambos ejemplos; el de Esquilo iguala αἷμα a ἐρυθρόν. El coro alude en v. 261 a τὸ αἷμα μητρῶν que, vertida en tierra, desaparece; al mismo concepto -si bien para el cuerpo de Orestes- se refiere la perífrasis ἐρυθρόν ἐκ μελέων πέλαον. PLATNAUER ha escogido la *lectio* ὑπερυθρίων, concertándola con μελέων, con lo que el literal sentido es "la ofrenda de tus miembros (un tanto) rojos"; puede entenderse por enálage "la roja ofrenda de tus miembros (=tu cuerpo)", de acuerdo con el significado no unitario de los términos homéricos γυῖα y μέλεα para una designación del cuerpo humano. La ed. de MURRAY (Oxford, repr. 1964) da ἐρυθρόν, con lo que desaparece el sentido restrictivo del cromatismo por ὑπό representado. En cuanto al ejemplo aristofánico, es el rubor -aunque menguado por ὑπό lo que advertimos: οὐκ, ἀλλ' Ἰασὼ μὲν τις ἀκολουθοῦσ' ἅμα / ὑπερυθρίασε χῆ Πανάχει ἀπασ-τράφη / τὴν ῥῖν' ἐπιλαβοῦσ'. A nuestro entender la diferencia entre ambos ejemplos es notable, aunque el helenista inglés los asocie; en el primero el apego a la sangre y primitivismo homéricos; Esquilo se mueve aún en esa parcela lexical; en el segundo, se apunta veladamente a lo que representa rael término en época helenística.

15. En *Die Pflanzen bei Theokrit*, Heidelberg, 1970, p.161-165.

16. La traducción que M. BRIOSO en su edición (cf. o.c. p. 76, nota 4) es puramente conjetural; el texto no ha sido muy bien explicado aún, pero recuerda el tópico de nuestra margarita: "El pétalo de la amapola no se pegó de la palmada, sino que se agostó contra la blanca carne de mi brazo". Recuérdese que πλαταγῶνια, lo mismo que πλατάγημα, está enraizado con πλαταγείν, "hacer palmas con las manos"; πλαταγώνιον, según los escolios a *Id.* 3.29, es τὸ τῆς μήκωνος φύλλον, con lo que la cuestión queda aclarada. J. HOROWSKI (cf. "Le folklore dans les Idylles de Theocrite", *Eos* 61, 1973, p. 210-11) estudia el caso presente como ejemplo de práctica adivinatoria a distancia del objeto amado (τηλέφιλον); un ejemplo más de los diversos elementos folklóricos concernientes al amor. Para más datos puede verse Pollux 9. 127. y el pormenorizado comentario de GOW (o.c. II, p. 70), aunque su importancia para el cromatismo sea nula.

17. Semejanza de imágenes natural y en la que insiste U. OTT a propósito de estos dos poemas 3 y 11, sobre el pivote fundamental de su tesis, el contraste, y con mucha razón (cf. *Die Kunst des*

Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten, New York, 1969, p.190).

18. Esto lo asegura bien LEMBACH, en p. 165 de su obra citada: "Dieses Epitheton legen die antiken Dichter ausnahmslos dem 'krinon' zu, wenn sie seine Farbe bezeichnen wollen. Bei den prosaikern herrscht jedoch nicht die gleiche Einmütigkeit. Thphr *HP.* 6. 6. 3: die Blütenfarbe variiert und soll nach einigen purpurn (Hort: *Lilium Chalcedonium* L.) sein; ebenso Diosc. 3.102.3".

19. GOW (o.c. II, p.411) puntualiza muy bien que estos versos son desde HAUPT una "illustrative quotation which has been accidentally incorporated... The lines, interpolated or not, are corrupt and the verbs are uncertain".

20. La descripción de A.L. FÉE en su manual (*Flore de Théocrite et des autres Bucoliques Grecs*, Paris, 1832, p.52-53) la ofrece como planta cultivada y muy conocida por los griegos desde tiempos muy antiguos (lo que no concuerda con los κρίνα λευκά de Polifemo, aunque tal vez sí con ἡ γραπτή ὑάκινθος del *Id.* 10); es curiosa su insistencia en la especial blancura de tal flor, hasta identificarla incluso con el *Lilium candidum* L., "le lis blanc", de un blanco puro para él: "Cette belle plante, dont le port est si majestueux et dont la fleur est d'un blanc si pur, es originaire de l'Asie Mineure, contrée où abondent les plantes bulbeuses" (ibid. p. 52). La unión a la violeta y rosa en coronas es signo de su importancia; el que se halle en los bajorrelieves en manos de diosas como Juno, Venus y Esperanza indudablemente la liga al amor.

21. Para este juego cromático deben verse los apartados y páginas siguientes: ΑΕΥΚΟΣ, p.1177-1178 y 1200-1203.

22. Así lo contempla G.SERRAO ("Note Teocritee", *QIFC* 3, 1968, p.53-61): "Anche il giacinto, infatti, è un fiore sacro ad Afrodite e ricorre di frequente nei poeti antichi sempre in connessione con la dea o, comunque, a simboleggiare l'amore: ciò spiega la sua presenza in questo punto dell' *Id.* XI, dove evidentemente, esso conserva il suo valore simbolico" (ib. p. 55). En igual directriz explica el *fr.* 346. 1 GENT. de Anacreonte, donde la diosa deja libres del yugo los caballos en unos campos de jacinto. B. GENTILI explica la imagen como "figurazione metaforica destinata a significare l'abandonarsi all'amore" (cf. "I nuovi frammenti papiracei di Anacreonte", *Maia* 8, 1956, p.189 ss.). Lo mismo acaece en otros muchos textos: Mosco, 2.65 ss., donde Zeus rapta a Europa; *h.H* 2.7 ss., rapto de Core, en medio de un largo catálogo floral. A juicio de SERRAO, el ej. teocriteo de 11.26 se inspira en el de Eurípides (*IA* 1291 ss.), poeta que disfruta con descripciones idílicas, natural inclinación a lo que luego se denominará poesía bucólica: tras el nívoso Ida se encuentran ante Paris las tres diosas (Cipris, Palas y Hera); el entorno son límpidas fuentes, pradera lujuriente en verdor, rosas y ἄνθε' ὑακίνθινα... θεαῖς δρέπειν. La equivalencia ἄνθος-φύλλον en Teócrito (cf. 28.39 y 22.106) igualaría el sintagma euripideo con el de 11. 26-7: ὑακίνθινα φύλλα / ἐξ ὄρεος δρέπασθαι; la sustitución de activa por media representaría el deseo de Galatea que, como deidad, quiere coger jacintos para ella, no para otros. Los datos del jacinto como planta de montaña y las nieves son coincidentes en ambos poetas, como también en Sa-

fo (fr.105 C, 1. L-P): τὰν ὑάκινθου ἐν ὄρεσι ποιμένες ἄνδρες. En todos la conexión con el erotismo está fuera de cualquier duda. Puede pensarse en Teócrito, desde el estricto ángulo del cromatismo, que si en 11.26 está decolorado, se debe tal vez a que lo que interesa destacar es el símbolo más que la plasticidad o el color; y al revés, en 10. 28, se opta por una designación cromática (aunque con un relativo μέλαν), puesto que se trata de vistosas guirnalas y coronas; pero una relación con Eros late siempre. En el libro de J. MURR (*Die Pflanzenwelt in der Griechischen Mythologie*, Innsbruck, 1890, p.256-259) se interpreta el mito de Jacinto como símbolo de la belleza y, a la par, de la caducidad de las flores ante los rayos y calor solares; pero no es menos curioso que ya a este autor no le pase desapercibido el simbolismo erótico de la planta, cuando a modo de conclusión dice abiertamente en p.259: "Eine erotische Bedeutung der Hyacinthe scheint aus dem Hetärennamen (Alciphron 3.48) hervorzu gehen".

23. Cf. su artículo "Was Theocritus a Botanist?", *G&R* 6, 1937, p. 82-83.

24. Remitimos para el detalle a nuestras observaciones en el comentario a μελίχλωρον, para el rostro de Bombica, en p.902 y ss. del cap. a ΧΛΩΡΟΣ; insistimos en p.1255-1258 en el color μέλαν, aplicado a ambas flores, ἴον y ὑάκινθος.

25. Es un ejemplo efectivamente único, no sólo en la poesía griega, sino en la propia versificación del autor; los casos de cromatismo en flores restantes son escasos y nunca contrapuestos: 10. 28, la violeta y el jacinto es μέλαν; los alhelíes λευκοίω, en 7.64. Esto es todo el cromatismo floral en Teócrito.

26. Cf. *Realism in Alexandrian Poetry*, London-Sidney, 1987, p. 81-83. Nuestras citas son de la p. 81, y de la nota 107 (p. 108).

27. Su obra es conocida por todo estudioso de Teócrito: *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley and Los Angeles, 1969; véase, sobre todo, el cap. 9 para el tema que nos ocupa ("The Pleassance", p. 197-98).

28. Cf. su Introducción al poema (en o.c. p. 140-144), un resumen muy interesante sobre este punto concreto.

29. Por ejemplo, F. CAIRNS (*Generi Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh, 1972, p.143 ss.), para quien el protagonista no es un monstruo, la amada no se oculta en el mar, sino en una cueva. El marco habitual del paraclausítro y del kómmos queda desbordado en el 11, al combinarse la canción erótica y el tema del consuelo (φάρμακον) o remedio del amor mediante el canto. Otra coincidencia es el humor, mucho más acentuado en el 3, como A. E. HORTSMANN puntualiza (cf. *Ironie und Humor bei Theokrit*, Meisenheim am Glan, 1976, p.101 ss.). Pero hay opiniones distintas y muy respetables: C. GALLAVOTTI (cf. *Lingua, tecnica e poesia negli Idilli di Teocrito*, Roma 1952, p.15) opina: "Questa figura di rustico innamorato non è una maschieta, è un anima che ha una vera aspirazione e una vera pena. Teocrito così trascende i limiti naturalistici e le angustie realistiche del mimo, e tocca alle pure

fonti della poesia".

30. Cf. *Adjectives in Theocritus: A study of poetic diction in the Pastoral Idylls*, Wisconsin-Madison, 1976, 189 p.).

31. El *Id.* 3, en sus 54 versos totales, posee una proporción de 1 epíteto de color por cada 9 versos; en cambio el 11, en los 81 tiene 10, pero añadidas connotaciones de color diversas (rosa, manzana, jacintos, etc.), acrecientan la cifra. Están todos ellos, además, en la canción de Polifemo, de 64 versos tan sólo; el resto es introito y epílogo. Estas circunstancias arrojan una media de 1 epíteto de color por cada 5 versos, frente a los 9 del *Id.* 3. Si de éste saltamos al 10 (*Los segadores*) -al que GOLD asocia el 11-, tenemos 4 en 14 versos (la totalidad es de 54): ἄλιόχουστον, μέλαν, μελίχλωρον y χρύσειοι, aplicados todos ellos a Bombica, el amor de Buceo, y aglomerados en poquísimos versos. Pese a este despliegue (capaz por sí solo de dejar desconectados poemas que GOLD asocia), las cifras nos dicen muy poco. Mucho más el lugar y contexto en que se hallan, su oportunidad, datos que nunca son regulares: podemos topar hasta tres epítetos de color en tres versos consecutivos, como largos espacios (e. g. *Id.* 11. 24-43) en que no hay ni uno sólo. Aplicar la matemática a la poesía es peligroso siempre; nada tienen en común.

32. En su *Étude sur Théocrite*, París, 1898 (repr. 1968), p. 364-365, para lo que decimos; posteriormente A. BROOKE ("Theocritus 11: A Study in Pastoral", *Arethusa* 4, 1971, p. 73 y 79) sostiene prácticamente lo mismo: los adjetivos del poema sirven para dos cosas, enfatizar y delinear el carácter del Cíclope.

33. Para autores de peso -LEGRAND y BECKBY entre otros- el 11 es un poema de fecha temprana; para GOW es el primer *Idilio* bucólico; A. BROOKE (cf. a. c., p. 73-81) lo considera incluso como un simple ensayo temático para ser tratado luego en otros poemas posteriores. En lo que concierne al mito, de Homero a Ovidio, pasando por Epicarmo, Cratino, Eurípides, Filóxeno de Citera y Calímaco, se puede ver el minucioso art. de J. MEWALDT ("Antike Polyphemgedichte", *AAWW* 83, 1946, p. 269-286).

34. Aunque λευκός sea un epíteto de belleza, aparte de su color, típico para la mujer, en Teócrito sólo lo hallamos tres veces aplicado a personajes femeninos; aquí en su forma simple, en la compuesta en los otros: Aurora (*Id.* 13.11, λεύκιππος... 'Αῶς); Hebe (17.32, λευκοσφύρου 'Ηβας), y para Adonis, en *Epigr.* 2.1, λευκόχρως. Para su valoración cf. nuestro cap. a ΑΕΥΚΟΣ, p. 1170-1185.

35. Remitimos a nuestro capítulo a ΓΑΥΚΟΣ, donde se estudian todos estos pormenores, p. 1049-1064; el sentido del mar como elemento y tema *non grato* al poeta lo especifica A. FANTUZZI en su artículo "Eutopia letteraria ed eutopia scientifica. L'habitat marino in Teócrito ed in Arato", *QS* 9, p. 189-208). Aunque el mar se presente en él despojado de ciertos aspectos inquietantes y amenazadores, el poeta lo ve como zona marginal del mundo rural por él cantado, insensible a las pasiones humanas.

36. Oferta que es posible hacer con el término λευκός, pese a

su relativismo; puede expresar todos los matices, desde el blanco puro de la nieve, hasta el color de un rostro femenino, que nunca es de nieve; R. D'AVINO así lo asegura en su estudio: "...può indicare tutte quelle gradazioni del bianco, dal colore della neve fino al bigio della polvere, che vanno a detrimento dalla sua lucentezza, in quanto risultano da misticione con elementi strani" (cf. "La visione del colore nella terminologia greca, *RL* 4, 1958, p. 107).

37. La discordancia o antinomia mar/tierra la ve GOLD así: "It could argued that Polyphemus is describing the lilies and poppies to a sea nymph who is unfamiliar with land plants, but if she knows hyacinths she must know lilies and puppies" (o.c.p. 166). para estas variantes del mito cf. el ya citado trabajo de MEWALDT.

38. Son frases inspiradas en E. BIGNONE las que estamos citando, de su artículo "Il contrasto pastorale e il mimo del beardo", *A&R* 1, 1933, p. 125-170 (para Galatea, ver en especial p. 132-38). Galatea era en el mito un aspecto, una cara del juego de la luz sobre las ondas marinas; más que la blancura de la espuma, era el albor que en los crepúsculos o en las primeras horas del alba infunde a la infinita belleza del mar casi una pureza virginal, una infinita sonrisa de lácteos candores. Su carácter fugitivo la convierte en una *feminea Morgana* del marino elemento, vario en sus infinitos reflejos. Tal mutabilidad la extiende BIGNONE a todas las deidades del agua (ibid. p. 133: e. g. el episodio de Proteo y Menelao en *Od.* 4.456). Hay en la Galatea de Teócrito esa criatura de belleza que en el *Id.* 6 invita, huye y juega; en el 11 el poeta ha conciliado la fantasía con la dura realidad por el simple placer de la poesía; el ritmo del canto traduce un ritmo de vida.

39. A estos tres conceptos ha de unirse la amistad, muy recordada y cuidada en este poema y que entronca con uno de los temas vitales de la poesía griega: pasar la vida con los amigos, lema de la lírica y de los *Escolíos*, bajo la forma de *priamela*. En las respectivas canciones de los dos protagonistas centrales, la crítica advierte numerosos homerismos y vocabulario de la lírica. Ambas canciones están pulidas en extremo, puesto que ambas parten de dos buenos poetas.

40. Los editores ofrecen ambos nombres para la diosa del amor; así, EDMONDS (o.c. p. 519) explica en nota: "Aphrodite or her mother". En *Biôn* 1.93 Díone se presenta como madre de Afrodita y con frecuencia en Teócrito: *Id.* 15. 106 (Κύπρι Διωναία); 17.36 (Κύπρου ἔχουσα Διώνας πότνια χούρα). Cf. cap. a ΕΑΝΘΟΣ, p.644-645.

41. Aparte de a nostalgia que supone la partida de Ageanacte hacia Mitilene para Lícidas, se descubre en la mención del mar la asociación con el peligro y poca simpatía del poeta hacia él. Si los alciones y las glaucas Nereidas aparecen aquí, la razón no es otra que serenar el mar para que tal viaje arrive a buen puerto. Y pese a que el mar es calificado de γλαυχός, en más de un caso, no supone el término algo negativo en cuanto a *chrōma*. Lo demostramos en el respectivo comentario al término y ej., p. 1049-64. Una cosa es el mar como concepto negativo o peligroso, y otra, muy diferente, es su color y el de las deidades femeninas que en él moran.

42. Seis son los ej. de este epíteto en el *Corpus Theocr.*, de los que 5 se refieren siempre a cabellos de dioses, o bien de héroes: Hílas (13.36); Díone (7.116); Perimeda (2. 16); Menelao (18. 1) y Ptolomeo (17.103), elevado a la categoría de un dios. En tal sentido el término no procura mucho juego al poeta, frente a otros de la misma gama, pero tomados del mundo natural (e.g. helicriso, tapso, azafrán, y color fuego), de gran efecto expresivo en sus versos.

43. El ej. de ξανθός más ilustrativo para extraer el tandem color-belleza es el de *Id.* 2. 78-79, asociando esos colores rubio y dorado del helicriso para la barba de Delfis y Eudámipo: τοῖς δ' ἤς ξανθοτέρα μὲν ἑλιχρύσοιο γενειάς, / στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τὸ Σελάνα. La imagen del primer término de color se hace instantánea a través de la flor de oro, plasticidad acrecentada por la luz del siguiente verso. Remitimos al apartado respectivo para el detalle, sólo aquí recordamos que expresiones como "homérico", "ornamental", para calificar los epítetos de color, son denominaciones muy superficiales, tras un análisis contextual.

44. Para una aclaración definitiva de esta imagen de color, aquí sancionada en abierta franquía, y a modo de conclusión a la par que síntesis, ha de acudir a nuestro comentario a *Id.* 26. 1, μαλοπάρανος Ἀγαύα, en nuestro posterior capítulo (cf. p.321 ss., en especial 333-336). Necesaria a tal fin una consulta previa al trabajo de T. SMERDEL, en el que se basan algunas ideas aquí y allí esbozadas: "Le motif de la pomme", *ZAnt.*, 2, 1952, p. 241-261. Para el simbolismo resulta muy útil la ejemplificación del término μάλον en la poesía grecolatina, obra de A.R. LITTEWOOD ("The symbolism of the apple in Grec and Roman literature", *HSPH* 72, 1967, p. 147-181, a modo de suplemento a otro anterior de B.O. FOSTER.

45. Sobre este problema citamos extensa bibliografía al comentar el v. 9 (χλωροῖσιν πετάλοισι) y los términos ulteriores; la complejidad de este poema y variedad de temas lo resume muy bien M. BRIOSO en su introducción al *Id.* 7 (o.c., p.110): "El Idilio 7 es, pues, una obra muy rica y compleja. En ella surgen los problemas uno tras otro, como en un precioso juego de cajas chinas, y a ella hay que acercarse con el espíritu libre de prejuicios, pero sobre todo con un conocimiento denso de la poesía del tiempo y de sus claves literarias. Las teorías grandiosas pueden encandilar fácilmente, pero, enfrentadas a la realidad del texto, no tardan en desmoronarse".

46. Una vez más estos rótulos no encajan con los de "simplicidad", su tesis general en cuanto al uso de adjetivos; en lo que al color se refiere, no profundiza: "The majority of adjectives in the pastoral part of Lycida's song, with the few exceptions noted, fall into the category of simple, general emotional adjectives, common to pastoral. They are, however, arranged in some sophisticated patterns, in lines 76-77 where μαχρόν...σχατόωντα bracket the list of mountain names" (ibid. p. 55); es la misma insistencia, incoada ya dos páginas antes: "The adjectives used are more common adjectives either diffuse emotional appeal or simply and generally descriptive"

47. Véase comentario de GOW al respecto, que GOLD (o.c., p.46) sigue casi al pie de la letra: "cause the reader to accept his passion as a literary convention rather than a living reality".

48. Conviene aclarar desde ahora que su propio libro está concebido desde este punto de vista en muchos aspectos; el estudiar las plantas no a nivel alfabético o de diccionario botánico; el ej. de Hilas y su entorno floral que es tratado aparte. La simbología literaria a extraer de su estudio es notable, cf. a este respecto nuestro comentario a 13. 41 (χυάνεόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ' ᾠδίαυτον (p. 1130-1134 del cap. a ΚΤΑΝΕΟΣ).

49. Estas ideas se concretan y especifican en el comentario respectivo a λευχόϊον (cap. a λευχός, p.1200-206), flor controvertida, pero no su anexión al color rojo con el que forma imagen. Es el típico juego cromático tan del gusto del poeta, por lo que colegimos que se trata de una auténtica flor blanca, como en el caso de los κρίνα λευκά, opuestos a las rojas amapolas, del Id. 11, comentado en el párrafo anterior.

50. Véanse las. p.831-36 del cap. a ΧΛΩΡΟΣ, con especial atención a sus notas.

51. En esas variaciones de forma es en lo que GOLD se fija en su estudio: "The genitive λευχοῖων reinforces the assumption that Theocritus was interested in varying the pattern of his descriptions" (ibid. p. 49); y en la p. 50, "It would also have been possible to have used the genitive noun form to name all three elements of the garland: Theocritus has chosen to include each by means of a different form of descriptive word".

52. Hemo y Ródope son montes tracios; el Ato de Calcídica; GOW (o.c. 11, p.151-52) se extiende en un erudito comentario de sintaxis preposicional (ὕπό + acus., ὕφ' Αἴμου); debería de ser nieve "sobre", no "debajo" de esas montañas. Trataríase de zonas o campos de nieve que se funden en sus límites más bajos; los epítetos μακρόν, μακρά y σχατόνυα son evidentes homerismos, lo mismo que para GOLD. No existe la alusión más mínima al cromatismo. Al igual que con el material botánico hace LINDSELL en su artículo, con el análisis de los topónimos se pretende el mismo fin: ver qué *Idylls* estarían compuestos en Sicilia y cuáles en la isla de Cos. Tratamos este problema en otros apartados: cap. a χλωρός, a propósito de la fuente Búrina, en p.829-830, y notas 24 y 25: PUELMA, ROSENMEYER, ARNOT, ZANKER, CAMERON, etc. Son posturas muy rígidas; sólo la de LAWALL parece más cautelosa: "it is whelly possible, however, that this geographical precision is deceptive" (cf. *Coan Pastorals*, p. 144 y ss.sobre todo; la cita es de la 75). La misma precaución se advierte en VAN GRONINGEN ("Quelques problèmes de la poésie bucolique II. Le Sujet des Thalysies", *Mnemosyne* 12, 1959, p. 24-53; la p.31 resume su posición crítica: "La réalité et la figuration s'entrecroisent dans cet poème de Théocrite d'une façon très curieuse. Il est impossible de tracer avec précision la ligne de démarcation entre les faits matériellement exacts et le déguisement, la fantaisie". Esa línea se sigue para la toponimia en monografías muy recientes; la última de N. KREVANS ("Geography and literary tradition in Theocritus 7", *TAPhA* 113, 1987, p. 201-

220) insiste en que son tan sólo cuatro los nombres reales relacionados con Cos en este poema: el Hales, la fuente Búrina, la tumba de Brásilas y Pixa. El resto de la topografía ha de contemplarse como puramente literaria.

53. En p.23 de su artículo "Theocritu's Seventh Idyll and Lycidas", *WS* 8, 1974, p. 20-76. En esa línea ha actuado el autor en otros artículos ya citados; cf. "Death by water. A Narrative Pattern in Theocritus", *Hermes* 102, 1974, p. 20-38; o para la muerte misma de Dafnis ("Since Daphnis: The Meaning of Theocritu's First Idyll", *MH* 31, 1974, p. 1-22. El escepticismo ante el símbolo es total en Th. ROSENMEYER (*The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley and Los Angeles 1969, p. 278 ss.; lo mismo piensa C. GIANGRANDE ("Théocrite, Simichidas et les Thalyssies", *AC* 37, 1968, p. 515 ss.), que sólo ve ironía y humor.

54. "Loin des villes, centres bruyantes d'une vie dénaturée parce que contra-nature, on ressent, ou on affecte de ressentir la nostalgie de la campagne et, en particulier, de la vie pastorale. Τὸ ὄρος est encore plus simple que ὁ ἄγρός", en p. 103 de su artículo "Quelques Problemes de la Poésie Bucolique Grecque.I", *Mnemosyne* 11, 1958, p. 303-305. Ese alejamiento lo conectan otros autores con tendencias románticas y una pasión por lo remoto y lo lejano mismo: así K. HARTWELL ("Nature in Theocritus", *CJ* 17, 1921, p. 181-190; sobre todo la 190). Ideas y sentimientos basante ciertos y a compartir en tiempos actuales, tan tensos; es evidente que toda poesía supone siempre una proyección de la vida interior, de individuos o de grupos que esos individuos representan.

55. En la propia Sicilia el poeta nos ha sorprendido con la misma asociación de color para el paisaje, en los ríos Hímera y Cratis (*Id.* 5. 124-25): ἡμέρα ἄνθ' ὕδατος ρεῖτω γάλα, καὶ τὸ δὲ κρᾶθι / οἶνω πορφύροις. El ej. está ya largamente comentado en el primer capítulo de nuestra tesis, p. 77-89.

56. Para el segundo término del compuesto (-ωπ, -οπ) cf. cap. a οἶνωπός, p. 251.

57. Αἶμον- aparece como *hápax* en Homero (*Il.* 5. 49) y con un sentido desconocido: Σχαμάδριον αἶμοναθηρής. Para los Schol. existe una relación con δαῖμων y δαίμων, traduciéndolo como "hábil en/para la caza". Nombres de la misma raíz se detectan en la antroponimia: Ἰππαῖμων, Αἶμονος, etc., (cf. F. BETCHEL, *Die Griechischen Dialekte, I-III*, Berlin, 1921-1923, repr. en 1963. P. CHANTRAINE (Cf. *DELG*) da al término homérico la misma etimología que para el término αἶμα, "sangre", sacado de compuestos en -αἶμων; pero falta por explicar cómo este αἶμων- se ha insertado en la fórmula del citado texto homérico. Una aproximación a αἶμύλος, "seductor", no resulta, a su entender, satisfactoria ni por la forma ni por el sentido.

58. Idea muy clara en *Die Entdeckung...*, trad. de J.VÍVES como *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965: "Los dioses existen con la misma evidencia con que existen la risa y el llanto con que se vive la naturaleza a nuestro alrededor, con que experimentamos en la vida lo sublime y lo festivo, la valentía y la

audacia, la luminosidad y la belleza" (p. 47); o esta otra: "Entre los griegos es cosa inaudita que uno pida la perturbación en el orden natural de las cosas...según la concepción griega clásica, los dioses están sujetos al orden de la naturaleza....Nada de conjuros para obtener algo antinatural. Por lo mismo los dioses no pueden crear de la nada" (ibid. p. 51).

59. La consabida tesis de Ph. THOMAS en un breve artículo (cf. nuestra nota 81 más adelante), y referido en particular a la poesía latina, aunque con precedentes griegos. No se puede postular como sistema para todos los radicales del rojo. En Teócrito jamás se rastrea dicho simbolismo en el radical ἔρυθ- / ἔρευθ-, y sí en φοιν- y αἶματ-, sustituidos a veces en las fórmulas por μέλας, tal como hemos de comprobar en el respectivo capítulo. El radical οἶδο-, en asociación con blanco produce iguales resultados que los que con ἔρυθ- estamos analizando; véanse, además, los de AP. 9. 249, y Q.S. 14. 47.

60. Por ej. L. STANKIEWICZ, entre otros (cf. "De Theocriti Bucolicorum Personeis eorumque nominibus" (en polaco con resumen en latín), *Eos* 68, 1979, p. 267-278; en el *Summarium* de este artículo se explica bien claro: "...elucet Theocritum nominibus adiutum maximam in partem apte vereque personarum naturam, statum, negotia, libidines et quae sunt similia descripsisse atque ostendisse". La afición a la filología la comprobaremos con reiteración.

61. La nieve, en combinación con los colores rosa, cárdeno y violeta, produce bellas imágenes en la poesía de MACHADO. El único trabajo al respecto no toca el tema de manera directa y es obra de R. MOLINA ("Antonio Machado y el paisaje soriano", *LT* 12, 1964 p. 425-442). Una ojeada a sus poemas nos permite recolectar con prisa estos ejemplos: "Son tornasoles de carmín y acero, / llanos plomizos, lomas plateadas, / circuidos por montes de violeta, / con las cumbres de nieve sonrosada" ("Campos de Soria" I CXIII); "montañas de violeta / y grisientos breñales" ("Fantasía iconográfica", CVII); "¡ Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas / ("Campos de Soria VII"); "El cielo está azul, los montes / sin nieve son de violeta" ("La tierra de Alvar-González" CXIV). Hemos seguido la edición de J. L. CANO, *Campos de Castilla*, Madrid, 1977.

62. Es ínfima la bibliografía sobre este poema de 32 versos, y lo mismo acontece para el *Id.* 29, de extensión y tema similar; el tema de fondo, nada agradable pese a su brevedad, el haber llegado a nosotros en un solo *Ms.* de precario texto, pueden ser causas de tal desdén crítico. El influjo de Alceo, Safo y Anacreonte se manifiestan en el dialecto eolio empleado, según notas reiteradas de GOW. Su única novedad es la forma de soliloquio o monólogo; lo demás, tópicos amorosos que empalagan nuestra sensibilidad y nos recuerdan unas palabras de A.TOVAR con respecto a Sócrates y al amor griego: "El amor griego, según algún biógrafo, lleva a Sócrates hasta el heroísmo, y, de una manera secreta y para nosotros repugnante, le explica. Quisiéramos ver al viejo maestro, que tan libre de pasiones se nos aparece en los testimonios últimos, fuera de ese mundo que oscureció las relaciones entre hombres en Grecia. Pero los testimonios están ahí" (Cf. *Vida de Sócrates*, Madrid,

1966, . 98). Esa misma sensación y deseo quisiéramos en el caso de Teócrito, pero también los testimonios, mucho menos velados en este caso (la *AP* está repleta de ejemplos y tópicos como los del *Id.* 30), también están ahí. Inevitablemente tendremos que aludir a una realidad nada agradable.

63. Remitimos, para este caso concreto, a lo ya comentado en nota 11.

64. Véase su obra *Étude sur les termes de couleur...*, p. 261.

65. Desarrollamos estas ideas con mayor amplitud en cap. a ΟΙΝΩΠΟΣ, p.258 y ss.

66. Tampoco falta, aunque muy aisladamente, algún sintagma con ἔρευθ-/ἔρυθ-: Musae. *Her. et Leandr.* 160 ss.: αἶδοι' ἔρευθιόωσαν... παρειάν. O el de *Hym. in Isim Andr.* 147: ἱλαρὰν ἔρύθοισα παρειάν.

67. La plasticidad de esta imagen la desarrollamos ampliamente en nuestro cap. a ΜΑΛΟΠΑΡΑΤΟΣ, p.331-336.

68. Para una mejor concreción de este tema remitimos a nuestro comentario a πολιός, el epíteto típico de la vejez, negativo en Teócrito en todas aquellas escasas parcelas lexicales a que se aplica, en p.873-983, en especial, 983-988.

69. Lo sancionan las cifras que los manuales de H. DURBECK y de A KOBER ofrecen; por ej., Homero jamás ha usado λευκός al respecto: "Λευκός is used of human hair, although seldom as compared to πολιός, and never by Homer" (cf. *Colour terms...*, p. 4).

70. Véase nuestro cap. a ΧΛΩΡΟΣ, p.873-876, donde comentamos con la suficiente extensión este ejemplo; allí explicamos que Teócrito elige un epíteto distinto a ἐλαφρός, el habitual para γόνυ, γούνα o γούνατα, decolorando χλωρός y haciéndole retomar su primitivo significado de "fresco, joven", en un texto alusivo a la fuerza, milicia y guerra: *imitatio cum variatione*.

71. Recordamos que πολιός aflora tan sólo para el lobo, en el *Id.* 11.25: πολιὸν λύχον.

72. Se aplica el calificativo a la madre de Penteo, en 26. 1: μάλοπάρανος Ἀγάυα, lo que apuntala aún más nuestro parecer sobre la vejez. "Mejillas de manzana" es un epíteto de belleza, totalmente positivo y que conecta a la perfección con nuestro juicio para μάλοισιν ἔρευθομένοισι. El tema del dionisismo y del vino anexiona la expresión al epíteto οἶνου, atribuido frecuentemente al dios del vino. Es la belleza del color rojo en un rostro que nada tiene que sorprendernos, pese a su madurez. La comunicación con el dios, la transformación y renovación, son aspectos esenciales del ritual dionisiaco; el dios mismo tiene "sonrosadas mejillas", es οἶνωπός desde Eurípides mismo en *Las Bacantes*, fuente u origen del concreto uso del epíteto. En la obra euripidea hallamos para Ágave y demás bacantes sintagmas que aluden tanto a belleza como a juventud en ellas: λευκοπέχεσι χειρῶν ἄχμαῖσιν, "con la fuerza de nuestros blancos (=bellos) brazos". Es éste su epíteto constante en la obra

euripidea.

73. No siempre la canicie es síntoma de vejez, como advierten ciertos poetas como Pi. O. 4. 30-31, ya citado: φύονται δὲ καὶ νέ-οις ἐν ἀνδράσιν / πολιὰν θάμαξι παρὰ τὸν ἄλικίαν εἰκότα χρόνον. BOECKH traduce magistralmente así en su excelente edición: "*Nascuntur vero etiam iuvenibus in viris cani saepe et praeter aetatem conveniens tempus*" (cf. *Pindari interpretatio latina cum commentario perpetuo*, Leipzig, 1821, repr. Hildesheim 1963, p. 34). En el *Corpus Theocriteum* la vejez se aminora de intento; importa mucho más el juego cromático blanco/rojo.

74. Cf. los comentarios que GOW (o.c. II, p. 345-6) respecto a los siguientes sintagmas: μῆσι περιπλομένοισιν (v. 127); ἰφθίμα τ' ἄλοχος (v.128); ἄγοστῶ καίγνητόν τε πόσιν τε (v. 129).

75. No advertimos por ninguna parte el parecido que en su edición ve CHOLMELEY entre este ej. teocriteo y el del poeta inglés SHIRLEY: "upon Death's purple altar"; porque ni la muerte, ni πορφύρεος, ni φοῖνιξ están presentes en el autor helenístico.

76. F. T. GRIFFITHS (cf. "Theocritus at court", *Mnemosyne*, Supp. LV, Leiden Brill, 1979, p. 111) advierte, y muy bien, que la originalidad del poeta en este caso es una mezcla o combinación de encomio e himno, muy adecuada al caso: en el Helenismo rey y dios se confunden.

77. El incesto, tan comprensible para un egipcio como incomprensible para un griego, está aquí tratado con brevedad, de forma delicada y lúcida. Tal vez este escabroso tema, unido a lo impopular de la loa política e himnos a sueldo, sean la causa de cierto abandono crítico hacia este poema en su fondo. El lector moderno siente cierto rechazo a este tipo de literatura, y ello se acusa en las introducciones de GOW y LEGRAND: negativa y pura literatura "oficial". DOVER no lo incluye en su selección; artículos como los de SHECTER, WHITTE, GERSBER, ROSTROPOWICZ, MAAS y FANTUZZI, son a veces simples comentarios a versos o variantes concretas. Son de considerable amplitud y se salvan de la corriente general el trabajo de M.A. LEVI (*Introduzione ad Alessandro Magno*, Milano, 1977, 386 p.) y el ya citado de GRIFFITHS. Otras alusiones en nuestro comentario (BELLONI, PERROTTA, STEFFEN, etc.) se deben a aspectos de forma generales en la literatura helenística.

78. L. BELLONI ("Sul carme XVIII di Teocrito", *Aevum* 56, 1982, p. 54-55), define muy bien los conceptos de ὄλβος, ἀρετή y φρόνησις (v. 104), insistiendo en la composición anular que enlaza con el comienzo: "la conclusione del carme (v. 115 ss.) ripropone i temi iniziali secondo la tecnica circolare". Asimismo, PERROTTA putualiza que los v. 108-11 resumen la φιλαμθρωπία, ἀνδρεία y φρόνησις, propios de un rey conservador, y que son la verdadera causa del efecto final: la prosperidad u ὄλβος.

79. Sobre los ecos pindáricos en Teócrito, Calímaco y Arato, insiste G.PERROTTA ("Studi di poesia ellenistica", *SIFC* 4, 1926, p. 5-68, de manera particular sobre los *Himnos* I-IV calimaqueos). Sobre aspectos formales concretos, como fórmulas que se remontan a

Pindaro, cf. M. FANTUZZI ("Ἐκ Διὸς ἀρχόμεθα. Theocr. XVII, 1 Arat. Phaen. I", *MD* 5, 1980, p.163-172).

80. Nada extraña este texto baquilideo como precedente posible de la escena solemne de Teócrito que nos ocupa; porque su influjo llega muy lejos; J. LASSO DE LA VEGA (cf. *Simposio tibuliano*. Universidad de Murcia, Sección de Filología Clásica, 1985, p.47 ss.) estudia estos versos como precedente del pacifismo del poeta latino, que, pudo inspirarse no en Baquilides de manera directa, sino a través de fuentes helenísticas perdidas.

81. Las segundas son de marfil, blanco proverbialmente, lo mismo que el mármol. Hemos hablado ya de la alternancia de ambos colores como síntoma de peligro o muerte, en base al artículo de PH. L. THOMAS ("Red and white: A Roman color symbol", *RhM* 122, 1979, p. 31-16), cuya tesis central puede resumirse así: "These two colors both jointly and individually indicate present or imminent death". Pero esta línea no se puede generalizar; depende de la semántica inherente al color rojo; nosotros la hemos detectado con φοῦνιξ, pero no con los demás términos para el rojo, que en el poeta helenístico son muchos por cierto; de momento véase lo señalado en cap. a πορφύρεος, οἶνωπός y a φοῦνιξ. En el radical que ahora tratamos, ἔρευθ-, es imposible ver ese simbolismo, al menos en Teócrito. El parecer de THOMAS ya lo advirtió mucho antes J. DU-MORTIER, a propósito de Esquilo (*Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*, Paris, 1935, p.22-23; en la imagen de la leche / rojo sangre en *Ch.* 533 (ἐν γάλακι θρόμβον αἵματος); o en 546 (θρόμβω τ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα); en *Eu.* 184 (θρόμβος. ..φόρου). En el *Corpus Hippocraticum* (*Aph.*) la presencia de sangre en la leche es un signo de locura: γυναιξὶν ὁκόχεσιν ἐς τιτθούς αἷμα συστρέφεται μανίην σημαίνει. Y en *Nat.Mul.* se habla igualmente de θρόμβοι πενηγότες a propósito del mismo síntoma en la matriz.

82. Sobre ambos puntos véase L. E. ROSSI: "Il genere Letterari e loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BIC* 18, 1975, p.80-94.

83. Cf. para este ej. concreto cap. a ΚΥΑΝΕΟΣ, p.1134-1139; la muerte queda como simple telón de fondo y es pura ilusión. Pero, aunque fuera real, en el género encomiástico se explicaría como simple contrapunto; la técnica es típicamente pindárica: tensión entre el éxito y el fracaso, entre las "sombras espesas y la claridad radiante", según putualiza el estudio de G. FRENTER (*Kontrast und Antithese bei Pindar*, Diss. Innsbruck, 1968, p.90-91). La técnica está puesta de relieve por J. LASSO DE LA VEGA, en su estudio *La séptima nemea y la unidad de la oda pindárica*, separ. de la revista *Eclás* 79, 1977, p. 127: "Lógicamente, en una poesía de encomio y alabanza, la línea del claroscuro va de lo oscuro a lo claro, del σκιᾶς ὄναρ al λαμπρὸν φέγγος (el primero es 'foil' ponderativo del segundo), y, por supuesto, la glorificación del héroe después de la adversidad no es automática, sino que requiere esfuerzo heroico y favor divino (éste es el segundo tema nuclear y jugoso de la poesía pindárica)". Y como "foil" vemos nosotros a Νῶα κυανέαν y a Caronte, frente al resto del cromatismo del encomio al monarca, todos ellos luminicos.

84. Nos referimos al ya citado estudio *Die weibliche Schönheit* en su p.126; recuérdese al respecto la σύνοψις χόρα del *Id.*8.72.

85. Véase el estudio de J. LASSO DE LA VEGA que acabamos de nombrar, p.129, nota 67.

O	I	N	Ω	Π	O	Σ
---	---	---	---	---	---	---

1) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS Y SEMÁNTICOS

Radical de origen desconocido, pese a su buena documentación en griego y en otras lenguas, tanto ides. como extraides. Es posible que nada tenga que ver con el indoeuropeo.

BOISACQ (DELG) descarta incluso una etimología semítica: οἶνος gr., arm. *gini*, alb. *véne*, son probables préstamos particulares a una lengua mediterránea o pónica, patentizados en itálico también: lat. *vinum*; umbr. *vinu*; fal. *vinu*, "vino". Los nombres del producto en celta y germánico son igualmente préstamos del latín.

J.B.HOFFMANN (EWG) en síntesis presupone una fuente caucásica, minorasiática, que originaría vocablos extraindoeuropeos y semíticos: "Wein aus einer kleinasiatisch-caucasischen Quelle, der aus abess *wain*, hebr. *jajin* entstammen"

H.FRISK (GEW.II), al dar su relación de nombres, adjetivos, etc., se olvida igualmente de οἶνωπός, οἶνωφ y οἶνώφ. Intenta unificar el siguiente bloque de términos sobre una base ide.: lat. *vinum*, <**uoinom*; umbr. *vinum*, procedente del latín; arm. *gini* <**uoinijo*; alb. *véne* <**uoina*; el grupo podría reposar sobre una antigua raíz **uei-* (cf. lat. *vitis*; gr. **ῥίτις*), realmente ide. y también antigua; pero las formas del hetita jerogl. *waina*, ofrecen muchas dificultades fonéticas para concordar con las griegas; quizá se trate de préstamos igualmente semíticos. Del semítico común **wainu-* proceden el árabe *wain* y el hebreo *jajin*. Al latín hay que aproximar también formas célticas (a.irl. *fin*, gal. *gwin*, gót. *wein*); al latín y al germánico las formas eslava *vino*, y lituana *vynas*.

En P.CHANTRAINE (DELG) se sintetizan estas mismas dudas y relaciones; es el primero en citar el término que nos ocupa, y cuyo cromatismo vamos a desentrañar: οἶνωπός; atestiguado ya en micéni-

co como nombre de buey, *wo-no-ko-so*, es un derivado. Y, según H. FRISK ya señalara, el término base οἶνος está expandido por todo el Mediterráneo; el epicentro de su cultivo puede ser el Asia Menor, el S. del Cáucaso o el Ponto; y lleva a pensar que la lengua originaria de donde procedería el radical nada tiene que ver con el indoeuropeo, pese a los testimonios griegos y latinos, que parecen atestiguarlo. El parecer de D.A. HESTER, postulando un origen pelásgico, es tan indemostrable como el concepto mismo de pelasgo como unidad lingüística y sistemática.¹

Localizado οἶνωπός, hay que precisar un poco su especial constitución morfológica, dado que ésta influye en la semántica del color. La inacabable lista de términos griegos en *-ὀπ- para denotar conceptos diversos: nombres de animales, etnias del N. de Grecia, etc. (δρύοψ, πάρνοψ, μέροψ, Μέροπες, Δόλοπες, Δρύοπες).

Ya CHANTRAINE² con gran precaución advierte que no se debe partir a la ligera y por sistema de un *oqu- "ver", como hace sin embargo H. KRESTSCHMER. Aunque dicha sufijación en -οπ, -ωπ, -ωπο-, sea muy productiva, no todas las palabras que la contienen "ont désigné le visage, l'aspect"; en p.258, el morfológico nos da un dato cromático interesante: "Enfin, avec l'athématique de la finale οἶνοψ, le nominatif n'est pas attesté) signifie 'couleur de vin' (Homère); Sophocle emploie οἶνώψ; Euripide οἶνωπός". Deducimos de ello que las tres formas, pese a sus variaciones morfológicas, poseen el mismo significado. Las variaciones textuales son frecuentes, ya que los copistas a veces las interfieren.

II) LOS TESTIMONIOS DEL MICÉNICO

Interesan siempre; al no tratarse de textos poéticos, ilustran con bastante objetividad el color. En *KN ch 697* hallamos *wo-no-qo-so-que*, y *wo-no-qo-so* en *KN ch 1015*; la lectura, obra de M.D. PETRUSEVSKI³, la interpreta M. LEJEUNE como *Φοινόπορσος, "à la croupe rougeâtre"⁴. C. GALLAVOTTI⁵, también lo considera cromático, con ciertas dudas sobre el sufijo final: *wonogoso* (:woinoqsos?). El término se halla desde luego en una lista como para no dudar, en él precisamente, de un auténtico color: *kerano* (κελαινός)

; *kosouto* (:ksoutos, $\Xi\omicron\upsilon\theta\omicron\varsigma$, cf. $\xi\omicron\upsilon\theta\acute{\omicron}\varsigma$); *podako* ($\Pi\acute{\omicron}\delta\alpha\rho\gamma\omicron\varsigma$); *toma-ko* ($\sigma\acute{\omicron}\tau\omicron\mu\alpha\rho\gamma\omicron\varsigma$, $\sigma\tau\omicron\mu\alpha\rho\gamma\acute{\eta}\varsigma$), etc. Son para él "tori da corsa e da agoni, como quelli ben noti dall'arte figurativa della estessa epoca e dell'età minoica"; *kerano* y *wonoqoso* no implican dudas sobre su cromatismo; el último $\langle\omicron\hat{\iota}\nu\omicron\psi\rangle$ $\langle^*\text{Foi}\nu\omicron\psi\sigma\sigma\rangle$, con una sufijación $^*-so-$, tal vez más extendida en el micénico que en el griego clásico (ibid. p. 8); en su análisis de las fórmulas homéricas ($\omicron\hat{\iota}\nu\omicron\psi\alpha$ $\pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\nu$ y $\beta\acute{\omicron}\epsilon$ $\omicron\hat{\iota}\nu\omicron\psi\epsilon$) piensa en un valor cromático, a la par que violento: "...accanto al valore cromatico pare inerente nell'aggettivo la nozione di una spaventosa violenza". El incisivo dato no sabemos si lo extiende a la lista micénica o no; no es oportuno hablar de Homero con el mismo rasero con que se habla de los textos micénicos, ya que son diferentes. Una lista o inventario no es lo mismo que un texto poético. En poesía, el radical $^*\text{Foi}\nu\omicron\psi$ puede sugerir multitud de ideas en sus connotaciones, cromáticas o simplemente simbólicas. Ciertamente que a veces la fantasía de los intérpretes se extralimita un poco; así la de W. JORDAN⁶ con respecto al mar: serían los poderes o, mejor dicho, los efectos del alcohol (=placer, fluctuación, fatiga, oscilación, inquietud, etc.,) los connotados al contemplar el mar: "Nachwein (genuß) aussehendschwankend (von Müdigkeit) abgeleitet und auch auf das Meer -im Wellen-anfruhr ruhelos schwankend- angewandt". Para una experta en el cromatismo épico, como lo es E. HANDSCHUR, la interpretación es grotesca, y exagerada también la de GALLAVOTTI: "Durchaus nicht immer vom dunklem Farbton des Meeres bei Sturm" wie GALLAVOTTI meint".⁷

El término micénico para un buey no autoriza a pensar con seguridad que se trate de un color oscuro, ni mucho menos negro; a su lado están otros de coloración oscura (*kerano* = $\kappa\epsilon\lambda\alpha\iota\nu\acute{\omicron}\varsigma$), clara (*kosouto* = $\xi\omicron\upsilon\theta\acute{\omicron}\varsigma$), o intermedia; no lo sabemos. La raza bovina mediterránea es variopinta y nada autoriza a asegurar tal conclusión.

III) APROXIMACIÓN AL ESPECTRO CROMÁTICO DEL RADICAL

"Its difficult to see how this word can mean anything but wine

coloured". Son palabras, como siempre concisas, de PLATNAUER⁸, que resumen dificultades de precisión de los tres adjetivos (οἶνωπός, οἶνοψ, οἶνώψ) en la parcela del color. Con su oferta estadística en síntesis de los usos lexicales desde Homero, este helenista nos precave del relativismo cromático del radical.

Aunque no existe una estadística de usos de toda la literatura griega, para la poesía puede seguirse la siguiente distribución:

1) Οἶνοψ, cuyo nominativo no se atestigua, es el más frecuente de los tres epítetos; se utiliza en 26 casos para el color del mar y para el ganado vacuno y confinado a Homero casi de forma exclusiva (sólo 6 ejemplos fuera de él): es lo típico y se basa en la comodidad que supone su morfología en los esquemas del hexámetro (cf. οἶνοπι πόντῳ = αἶθοπι πόντῳ).

2) Οἶνώψ, la utilizada por Sófocles en dos ocasiones para los racimos de la hiedra y para el dios Baco (OC 647, οἶνώπα κισσόν, y OT 211, οἶνώπα Βάκχον).

3) Οἶνωπός, la forma teocritea, en *Id.* 22.34, para el rostro de Polideuces, aparece 10 veces en poesía; primeramente en Simónides, para el racimo de uva (cf. 128, οἶνωπὸς βότρυς); el mismo uso en Eurípides, en otros dos casos (*Hyps.* 41.111, y *Or.* 115 οἶνωπὸν ἄχνην). Exceptuados estos tres ejemplos, οἶνωπός es el típico epíteto para mejillas desde Eurípides en adelante. Es ésta, pues, la línea que nos interesa; esos diez sintagmas han de analizarse como introducción al estudio de οἶνωπὸς Πολυδεύκης en Teócrito. Es lo correcto para ver coincidencias/diferencias entre él y los demás.⁹

La triple morfología (οἶνοψ, οἶνώψ, οἶνωπός) está condicionada por preferencias diversas en cada autor, adecuadas al metro que se utiliza, o por otras peculiaridades de estilo y género; porque la semántica de esas tres formas es idéntica, equivalente: οἶνωπὸς βότρυς en Simónides es paralelo a los sintagmas de Eurípides οἶνωπὸν ἄχνην, u οἶνωπὸν βότρυν. Su significado general es "de color vino".

Pero la traducción es relativa, por válida que parezca como pauta general. Los vinos son de tonalidad muy diversa: μέλας, αἶθοψ, ἐρυθρός, etc., son epítetos de color para ellos, desde los oscuros, rayanos en el negro, a los rosados o "claretes". Si se añade la circunstancia de que los griegos, ya desde Homero mismo,

mezclaban los vinos con agua, en proporciones desmesuradas, hasta de 1/20, es pensable que el epíteto οἶνωπός cubra rojos y rosados diferentes: desde un πορφύρεος a un ῥοδόεις.¹⁰ Su determinación cromática habrá de ser contemplada tanto desde el objeto concreto al que en cada caso se aplica, como de los colores circundantes en la escena en que se presenta. Si el sustantivo, en *Id.* 5.125, definía el color púrpura en el sintagma οἶνῳ πορφύροισι, está claro ahora que el rostro οἶνωπός de Polideuces, en *Id.* 22.34, no puede ser catalogado como un púrpura en el sentido exacto del *chrōma* de unas telas; habrá de ser más suave, y sancionará la piel sonrosada y juvenil de un rostro, en una línea similar a como es el de Adonis, ὁ ῥοδόπαχυς, en *Id.* 15.128; y tanto más cuanto que a su lado se hallan los πορφύρεοι τάπητες, de cuya auténtica púrpura no hay que dudar, un rojo violáceo.

El relativismo, pues, de *οἶνο- es manifiesto ya en los *Poemas homéricos*: si οἶνος viene calificado de ἐρυθρόν, αἶθοψ y μέλας, y posteriormente también el mar y los bueyes son οἶνοπι πόντῳ, αἶθοπι πόντῳ y βόε οἶνοπε, puede concluirse que el rojo que el poeta entendía para el vino más claro, rosado, era ἐρυθρός; que el rojo general para el producto a intuír es oscuro, como denotan μέλας y αἶθοψ. El primero indica saturación, no auténtica negrura: cf. sintagmas como τὸ μέλαν δρυός (rojo); μέλανος κυάνοιο (azul); μέλαν αἶμα (rojo oscuro); μέλαν ὕδωρ (oscuro, no traslúcido, sin fondo). En cuanto al segundo, en nuestro capítulo a *αἶθ- señalamos que la aplicación al ganado mediterráneo nos encamina en dirección a un color rojizo-tostado, también oscuro, al menos en Teócrito. En fin, hay dos pruebas evidentes de lo que el vino rojo era para Homero; en *Od.* 9.196 ss., el sacerdote Marón regala a Odisseo un odre con vino de Ísmaro, tan famoso como paro no perder sus cualidades al mezclarlo con grandes dosis de agua: αἵγειον ἄσκον ἔχον μέλανος οἶνοιο; cuando se está bebiendo, en cambio, el vino es "rojo" (=ἐρυθρός), que ha de entenderse como rosado, al estar mezclado con agua: τὸνδ' ὅτε πίνομεν μελιθεῖα οἶνον ἐρυθρόν/ ἔνδεπας ἐμπλήσας ὕδατος ἀνὰ εἴκοσι μέτρα / χεῖρε. Igualmente Calipso entrega al héroe otro de vino tinto (=negro), unido a otro más de agua, lógicamente mucho mayor, dato que presupone la misma mezcla a la hora de beberlo: *Od.* 5.265 ss., ἐν δέ οἱ ἄσκον ἔθηκε θεὰ

μέλανος οἴνοιο / τὸν ἕτερον δ' ὕδατος μέγαν. El entender αἶθος como un rojo oscuro puede plantearse ya desde el propio Homero, al usarlo no sólo como epíteto habitual del vino, sino del ganado: cf. βόες (*Od.* 18.372), ταῦρος (*Il.* 16.488), ἵπποι (*Il.* 2. 838-39, 12.96-97).¹¹

El vino de *Od.* 12.19 ss., que las sirvientas de Circe portan a Ulises y a sus compañeros, es αἶθονα en primer término y ἐρυθρόν de inmediato (αἶθονα οἶνον ἐρυθρόν). Se ha entendido un vino tinto general en el primer término, y rojo al mezclarlo con agua, una degradación de claro a oscuro; incluso se admiten otras explicaciones (vino "caliente", que tiene color fuego); pero ante el carácter de maga o hechicera en Circe, Homero quizá nos dice, o está llamando la atención sobre las peculiaridades "variopintas" de este vino. Tal vez no haya que ir más allá para una correcta explicación; o bien pensar que ambos términos se deben a la sanción de un mismo color, por la consabida tendencia del poeta a un concretismo con la consiguiente acumulación de epítetos. Lo que sí parece seguro es que se trata de un rojo, puesto que el epíteto general del vino es ἐρυθρός.¹² Para la mejor investigadora del tema en Homero E.HANDSCHUR, es un rojo oscuro, por la estratificación que efectúa de los colores rojos; dentro del "rot", "rotbraun" y "braun" clasifica espectralmente de claro a oscuro así: 1) ῥόδον; 2) μιλτός; 3) ἐρυθρός; 4) αἱματόεις; 5) φοινή (φοίνιος); 6) φοῖνιξ; 7) πορφύρεος; 8) οἶνος; 9) αἶθος, y 10) αἶθων. La situación dentro de este bloque por parte de οἶνος hace pensar en un color oscuro, más en la zona del mismo negro que en la del propio color púrpura. En esa línea se encamina H.H.SCHMIDT cuando habla de ganado: "Wenn wir modernen immer gleich an eine bestimmte Farbe denken, an 'rote' oder schwarz Kühe so ist das unsere Anschauungsweise".¹³

En la ejemplificación de Homero se advierte una continuación del micénico, a la par que el calificativo comienza a aplicarse a otras esferas, el mar; se piensa, por lo general, en una posible metáfora en esa parcela, cuando realmente no lo es, dada la gran relación entre dos elementos líquidos, vino y agua, y la costumbre griega de mezclar ambos. No implica necesariamente que, cuando los helenos se referían a un "mar vinoso", estuvieran sancionando con

seguridad tintes oscuros o negros; y lo mismo cabe pensar del ganado vacuno, ante la gran variedad de la raza bovina de la cuenca mediterránea. Todo término de color se deja reducir mal a unidad o a tonalidades planas. Más aún en el caso de seres vivos y, en el caso del color de un rostro, la dificultad aumenta por los miles de tonos que, al final, confluyen en una indefinición.

Con todo, esa tendencia a aproximar el radical *οἶνο- a rojos oscuros o μέλανες, se rastrea de igual forma en los diccionarios; *LSJM* distribuye así los valores de aquél: 1) "Wine coloured, wine dark, deep, red". 2) "rudy-complexioned" (=matices rosados del sano color de un rostro). 3) "dark-complexioned", es decir moreno, trigueño oscuro. 4) "black mixed with bright light". La panorámica es un color "dark", relativo y peligroso, puesto que sólo indica saturación, no color. Además, el apartado 4) obedece a una teoría aristotélica sobre los colores errónea: mezcla luz con color, amén de derivar cualquier *chrôma* de una tríada siempre idéntica: blanco, brillante y negro, que, unidos a un tercer elemento, dan el color apetecido; relativismo inexacto y confuso, cuya falsedad se comprueba en pintura: todo color que se mezcla con blanco o negro se agrisa, mancha y ensucia. Un color vino jamás puede lograrse por mezcla de μέλας (negro) + ἡεροειδής (brillante), según explica el filósofo en *Col.* 792.b.6: τὸ οἶνωπὸν χρώμα γίγνεται ὅταν ἀκράτῳ τῷ μέλανι καὶ στίλβοντι κραθῶσιν αὐγαὶ ἡεροειδεῖς, ὥσπερ αἱ τῶν βοτρυῶν ῥᾶγες, "el color vino se produce cuando con un negro puro y brillante se mezclan destellos parecidos al color del aire, al igual que el color de las uvas de los racimos". El texto es muy poco preciso; ¿son esos destellos de aéreo aspecto el azul cegador del cielo, metálico y típico de los días despejados? Aunque así fuere, tal color, unido a un negro, no puede nunca originar un rojo violáceo, por muy brillante que tal negro fuere; si no es así, hay que interpretar ἡεροειδεῖς como incoloros, lumínicos tan sólo, cuyo aspecto no puede dar lugar tampoco a un rojo. Un texto, en definitiva, que sirve de bastante poco, muy a pesar de que los especialistas en cromatismo lo citan siempre para una definición del οἶνωπὸν χρώμα.

Parecidas interpretaciones hallamos en textos donde el adjetivo οἶνωπός se refiere a otros usos -sobre todo a vegetales-, el

color de las uvas, la hiedra, flores, bayas de determinados frutos, color de un dragón: E. *Or.* 115, οἰνωπὸν ἄχνην; Semónides 180, οἰνωπὸς βότρυς; Eurípides, *Hyps.* 41.111, οἰνωπὸν βότρυν; Sófocles, *OC* 674, τὸν οἰνώπα κισσόν; o Eurípides *IT* 1245: ποικιλόνωτος οἰνωπὸς δράκων. El rojo azulado (=violáceo) en estos ejemplos se da por seguro en muchos manuales del color; H.DÜRBECK en el suyo concluye la explicación de este ramillete ejemplar con la certeza de que el rojo oscuro y azulado es el acertado: "Rot auch dunkelrot gezeichnete Schlangenn gibt es; diese Farbe würde zu der des Rotweins passen, aber nicht zur Weintraube, denn diese ist blau".¹⁴

En KOBER hallamos parecidos puntos de vista, con una visión de tal color por "blue-red-green", mezcla que no puede dar otra solución que un carmín violáceo: "The expression οἰνωπὸς βότρυς in Simon. 128 and E. *Hyps.* 41.111, seems to refer to the color of ripe grapes. The Greeks seem to have described the 'blue' grapes and 'red' grapes as well as 'green' grapes. The Greeks seem to have described the 'blue' variety by μέλας. They may well have used οἰνωπός of the 'red' variety, which really as a purplish color" (en o.c., p.85).

Muy similares a éstas son otras opiniones a pasajes cromáticos como el de Arist.*Col.* 796.a.9: πάντων γὰρ ὁ χύλος γίγνεται τῶν τοιούτων οἰνωπός; o el de 795.b.26: καὶ γὰρ τούτων (sc. τῶν βοτρυῶν καὶ φοινίκων) ἔνιοι τὸ μὲν πρῶτον γίγνονται φοινικοὶ, τοῦ δὲ μέλανος ἐν αὐτῷ συνισταμένου μεταβάλλουσι πάλιν εἰς τὸ οἰνωπόν. En todos estos frutos se rastrea un rojo púrpura, que, al tomar consistencia en su pigmentación un μέλας, se convierte en un color vino, un oscuro y relativo μέλας.

En la misma dirección analítica está el propio J.H.H.SCHMIDT, que, en su anagrama de la sinonimia del rojo, hace la siguiente distribución: 1) ἐρυθρός, ἐρευθ- y πυρρός 2) αίματ-, κόκκινος, μίλτινος, y 3) πορφύρεος, φοῖνιξ, οἰνωπός, ἄλουργός. La tendencia a una clasificación del rojo de menos saturado a más es innegable por sus propias palabras.¹⁵ La cosa está muy clara en la p. 43, al indicar que οἰνωπός (= "rotviolett"), φοινικοῦς (= "karminrot") y κόκκινος (= "scharlachrot"); para las uvas se dice lo mismo, en p. 50; es el color violeta azulado, no ya el rojizo, el sancionado: "So würde man als den eigentlichen Farbenton von οἰνωπός blauvio-

let, nicht rotviolett anzugen haben".

Una somera síntesis de las posturas generales de los tratadistas del color hasta aquí acusa una clara parcialización del cromatismo de οἶνος, οἶνός u οἶνωπός. El viraje hacia la zona oscura del espectro se justifica por la lexicalización de los epítetos, muy parca aún: bueyes, mar y determinados vegetales o frutos. No es una postura objetiva ni defendible en los primeros textos de la poesía griega. Enseguida se verá cómo el espectro de οἶνωπός cambia de la noche al día, en cuanto la tragedia lo aplica al rostro, a las mejillas. Los tintes oscuros o violetas dentro de un rostro sano son absurdos. Lo mismo acontece con πορφύρεος cuando se ciñe a esa misma parcela lexical.

IV) EL COLOR VINO Y EL ROSTRO

De ese ámbito tan natural -mar, bueyes, uvas, hiedra-, el epíteto ha pasado a la esfera humana, ampliando su campo cromático. El color del rostro pasa a concatenarse así con aspectos tanto externos (belleza), como internos (salud, amor, emociones, etc.).

Ningún manual explica en detalle tal ampliación, aunque es posible imaginarla con bastante acierto en sentido metafórico. Si en οἶνωπός βότρυς subyace no sólo color, sino también una atractiva y bella plasticidad de formas para los racimos de uva, la imagen ha podido pasar muy bien a ser aplicada a formas/color de un rostro por razones obvias: el color de la sangre que fluye bajo las mejillas, más patente aquí que en otras partes del cuerpo; el rubor, no menos evidente; la forma misma de aquéllas, esférica, como lo son también el racimo y granos de uva; el rostro subido de tono al ingerir el οἶνος sin demasiado tino, etc., etc. Es cuestión de imaginación, y ese cúmulo de datos sobran para la explicación del desplazamiento de la esfera vegetal a la humana y divina; también justifican dicha extensión las bases mismas de su consideración como epítetos positivos y de indudable pujanza: juventud, belleza, salubridad, plasticidad se aconjugan así en un todo armónico.

Ése es el camino lógico, a nuestro entender, para un juicio correcto del οἶνωπός teocriteo. Porque no sólo es color lo que el

poeta alaba en Galatea, *Id.* 11.19-21: ὦ λευκὰ Γαλάτεια, ...λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός, μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὤμας; el último sintagma denota una idea de juventud, de formas enteras, ausencia de defectos en la piel, idea prieta, maciza y esférica, que un racimo de uva verde puede sugerir a la vista y tacto.

Los precedentes de οἰνώψ u οἰνωπός para el rostro se utilizan por vez primera en poesía para el dios de la vid, Dioniso, según documenta muy bien Sófocles, *OT* 211, en la siguiente invocación del coro: τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω / τᾶσδ' ἐπόνυμον γᾶς, / οἰνωπα Βάκχον εὔιον, "al de áurea mitra llamo, al que dio su nombre a esta tierra, a Baco de mejilla color vino, acompañado del grito de evohé".¹⁶ El comentario de KOBER (o.c., p.85) es certero; el presente ej. (único con οἰνώψ) sigue la misma línea de los que en autores posteriores se aplican al dios, aunque tengan diferente morfología: οἶνοφ, οἰνώψ y οἰνωπός (éste utilizado por Eurípides) son términos equivalentes, con un sentido claro, "wine-flushed" muy deseable para el dios del vino.¹⁷ Parece, pues, inevitable, aunque la autora no se extienda en explicaciones, una coincidencia patente entre el color del vino y el rostro del dios, pasando desde aquí al ámbito humano para el general color saludable del rostro, merced a una buena circulación del flujo sanguíneo bajo el cutis. Huelga la insistencia en ello, por estar ya tratado.

Hay que aclarar, eso sí, un pequeño punto. No acertamos a ver en qué se funda la investigadora americana para asegurar que la recta lectura (*lectio vera*) en el texto sofocleo pueda ser οἰνωπόν en vez de οἰνωπα. Las ediciones consultadas no acusan una variante; ni la de PEARSON (*Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1964), ni la de C.KAMERBEECK (*The Plays of Sophocles. Part IV. The Oidipus Tyrannus*, Leiden, 1967). Hace éste último una llamada de atención a Eurípides en su comentario a propósito de οἰνωπός: "The reference is to the god's flushed cheeks, cf. Eur. *Bacch.* 428, where he impugns Scaliger's conjecture οἰνωπας. There is certainly an interrelation between οἰνωπα, ἀγλαῶπι, on the hand and εὐῶπα in the other" (cf. *ibid.* p.189). En esta interrelación tripartita, οἰνωπα / ἀγλαῶπι / εὐῶπα hay una abierta sanción de la belleza, aparte del color, por parte del primero, término que es nuestro objetivo a desentrañar.

Pero es Eurípides el autor que nos interesa como precedente de Teócrito. Él es quien utiliza con mayor frecuencia οἰνωπός para un rostro y sus mejillas, tanto divino como humano, y, además, en asociación casi siempre con otros colores; ello nos permite una mejor precisión del campo cromático del epíteto; así está descrito Dioniso en Ba.235-6: ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖοσμῶν κόμην, / οἰνωπας ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτας ἔχων. La edición de A.TOVAR procura una traducción cromática a medias, por el excesivo oscurecimiento del término al relativizarlo (=μέλας): "perfumada su cabellera de rizos rubios, en los ojos llevando las oscuras gracias de Afrodita".¹⁸ C.GARCÍA GUAL y L.ALBERTO CUENCA en la suya vierten el texto así: "que lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos de Afrodita en los ojos".¹⁹ La traducción es redundante y, pese a su plasticidad, está decolorada.

Posee, además, el texto dos variantes; una afecta bastante para una correcta interpretación y exacto sentido de οἰνωπός. La *lectio* εὖοσμον κόμην del v.235 de los *Mss.* es inaceptable para la mayor parte de los editores, llegando a corregir el primer hemistiquio del v.236; omitimos rectificaciones de TYRRELL, DODDS, DALMEYDA y J. ROUX para el primero por no interesarnos. Los *Mss.* dan para el v.236 οἰνωπά τ' (=L) y οἰνωπάς τε (=P); ESCALÍGERO ve un οἰνωπας, frente a un οἰνωπός por parte de BARNES. M.LACROIX, en su edición, resume así la cuestión: "Si l'on adopte οἰνωπός (opposé à γόης ἐπφδός), le mot signifie rouge, rouge foncée, le teint haut en couleur (DALMEYDA) au teint vermeil (J.ROUX). Mais un teint rouge considéré généralement comme le signe d'une beauté virile, paraît mal convenir au portrait que Penthée fait de Dionysos: il parlera plus loin (457) de la peau blanche du dieu. Οἰνωπας, opposé à χάριτας, donne un sens plus satisfaisant. Si le charme de Dionysos se manifeste dans ses yeux (ὅσσοις), il ne faut évidemment pas le traduire par rouges, mais le comprendre comme signifiant brillant (d'où brille un éclat comparable à celui du vin (cf.261, βότρυος ...γάνος)". No ve este autor, por consiguiente, ninguna dificultad en conservar tanto εὖοσμον κόμην, como οἰνωπας χάριτας, complementos ambos de ἔχων. La adición de τ' en L y P pueden muy bien ser errores de copista, al reemplazar la s final de οἰνωπας por un

asíndeton τ', que luego *P* reestablecería para hacer la frase correcta, sin reparar en que el verso es métricamente imposible.²¹

Sea cual fuere la *lectio vera*, Dioniso es el típico dios de ese color οἶνωπός, como acusa su inseparable máscara. Es probable que la primera careta y primer rito dionisiaco haya nacido dentro de la propia viña con la cosecha; es pensable también el que los asistentes al ritual se tiñeran la cara con el zumo y color de la uva machacada. En cuanto al término ὄσσοις recuérdese en principio que el radical *oqy- ha dado en griego términos referentes tanto al aspecto general, el semblante o faz, como a los propios ojos, y que es frecuente en poesía el uso del plural por el singular y viceversa; en el ej. euripideo, base y fuente de los posteriores, puede existir en dicho locativo una metonimia. Es poco aceptable un significado concreto de "ojos"; los ojos rojizos inspiran miedo, y lo que aquí destilan es χάριτας Ἀφροδίτας. La evidente referencia al rostro se demuestra en los demás usos del autor y en los posteriores que lo imitan.

Con todo este largo *excursus* tratamos de indicar que versiones como las de J.ROUX (= "vermeil"), DALMEYDA o LACROIX (= "rouge foncé", "le teint haut en couleur") son válidas para una máscara, pero no mucho para un rostro juvenil como el del dios; en efecto, en v.457 se le define como λευκὴν δὲ χροιάν, y el epíteto λευκός es típico para la belleza femenina en griego. Si tomamos el epíteto "foncé" como un rojo saturado u oscuro, cometemos el mismo error que los comentaristas homéricos, sin dar posibilidad al término a una evolución de matices, concorde con una ampliación de la parcela lexical de Homero en adelante. Estamos en un autor como Eurípides y es imposible mantener un estatismo semántico tal. Otra posibilidad quizá sea la de considerar el término οἶνωπός como un símbolo: "cara de color vino", dado que Dioniso es el dios de dicho producto y que las uvas son igualmente οἶνωπας...βότρυς. Οἶνωπας χάριτας no parece comparable en brillo y destello, como quiere J. ROUX, al verso 262 con βότρυς γάνος para las uvas o el racimo. Γάνος es un término acromático, exponente del brillo de productos diversos, miel, uvas, etc.; οἶνωπός está totalmente cromatizado ya desde el propio Homero y, por supuesto, las *Tabillas micénicas*.

El cromatismo de *Folvo- se acentúa al comprobar que en griego

se ha producido una adecuación metafórica vino-sangre, por la semejanza de color y por el carácter líquido de ambos. Así lo advierten los especialistas en cromatismo; A.KOBER asegura que el epíteto es apto para la descripción del "the flush of youth on the cheeks", sentido con el que abiertamente lo emplea Eurípides para realzar la belleza juvenil masculina en *Cret.*11: οἰνωπὸν γένυν; no hay aquí máscara, ni símbolos religiosos del producto. Se trata de un rostro real, humano y joven. Exagerar el *chrōma*, con la versión por "rouge foncé", parece una hipérbole innecesaria. Es un rostro joven, sano, pleno de vitalidad y con la normal coloración que una cara acusa por lo general a esa edad.

Un último y definitivo eslabón para situar el matiz espectral de οἰνωπός en su justo límite nos lo brinda Eurípides en la misma obra, *Bacantes* 438, al oponerlo a otro término de color -en este caso negativo-, el pálido ὤχρος. El contraste es intencionado y no admite la menor duda: frente a οἰνωπός, ὤχρος es lo enfermizo, lo triste frente a lo alegre, la palidez frente al salubre color sonrosado de un cutis juvenil. No cabe ningún titubeo, ὤχρος es un término antibelleza, negativo, indicador de la ausencia de un color normal en el rostro: ἀλλ' ἔδωκεν οὐκ ἄκων χέρας / οὐδ' ὤχρος οὐδ' ἥλαξεν οἰνωπὸν γένυν, "sino que nos dio su mano de buen grado, y ni está pálido, ni mudó su sonrosada mejilla". Es evidente que Dioniso no está pálido, dado que no cambia el permanente color de sus mejillas; tampoco tal coloración se debe al rubor o a la razón de su prendimiento; es poco acertada la traducción de TOVAR, en o.c., por "cara roja", y mejor la que GARCÍA GUAL- A.CUENCA dan en la suya: "ni se puso pálido ni alteró siquiera el rojizo color de sus mejillas".²²

Parecidas observaciones advierte J. ROUX, vertiendo por "Point de pâleur non plus: il n'a pas perdu l'éclat de son teint vermeil"; en el tomo II, aparecido dos años más tarde que el anterior, vuelve a aludir al color rojo inmutable de la máscara: "Le prisonnier n'est point pâle (ὤχρος) lui aussi; bien détaché par la coupe. Cet état présent s'explique par le comportement du prisonnier lors de son arrestation: en effect (οὐδ' = οὐ γάρ) il n'a point changé de couleur comme l'eût fait un individu normal en de pareilles circonstances. Et le public, au moment où le garde parle,

voit de ses yeux le masque οἶνωπόν (v.236), a la carnation vermeille, que l'acteur porte sur le visage durant tout le drame. Ce passage du présent au passé donne à la tirade beaucoup de vie et de réalisme".²³ Pese a una referencia del guardián al dios enmascarado y a que οἶνωπόν se adecúe a la máscara misma, ambos datos guardan una estrechísima relación con el rostro real de la deidad y, por lo tanto, lo que se está haciendo con el epíteto es una denotación de sus jóvenes y sonrosadas mejillas. Idéntica línea parece seguir el dramaturgo al recordar el cutis con un epíteto claramente femenino como es λευκός, en v. 457 ss. Es una belleza *sui generis* lo que se está fraguando en la imagen de esta fuente eurípidea; buena prueba de ello es que a partir de él se va a convertir en un estereotipo, por la combinación de dos colores -blanco / rojo- harto frecuentes.

Por un aspecto sonrosado y fresco opta F.A. PALEY²⁴: "ὥχρός pale from fear. Kirchhoff would red οὐκ ὥχρός, Nauk οὐδ' ὥχρός ὦν ἤλλαξεν, both needlessly; οἶνωπός, ruddy, and so expressing confidence and self possession, cf. 236 οἶνωπός, ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτας ἔχων; Mss. οἶνωπάς, οἶνωπάς τ' Hermann and Boethe οἶνωπας ὅσσοις κ.τ.λ., with Scaliger. The word is naturally used in describing the appearance of the god of wine; but 'ruddy' is all that is meant". Parece pasable su interpretación; "ruddy" denota en inglés el color sano y fresco de un rostro joven, un color natural, pero sin estridencias.

La correcta nota la pone, empero, H.DÜRBECK (en o.c., p.190): "Wie ὥχρός und ἤλλαξεν zeigen, hat οἶνωπόν Farbbedeutung. Und zwar spricht οἶνωπόν offenbar die Farbe des 'normalen' Teints an, die sich durch Furcht (οὐδ' ὥχρός) oder eine andere Emotion...anderte. Dionysos wird auf Vasenbildern immer als hellhäutig dargestellt". Para este autor está claro que οἶνωπόν se refiere al tinte normal de la piel o de las mejillas de Dioniso; se apoya, no sólo en la proximidad de ὥχρός, sino en el v.457 ss., con la descripción más detallada de su cutis: λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος. En base a este ejemplo llega a equiparar οἶνωπός-λευκός, un epíteto, el segundo, de la belleza femenina: "λευκός dürfte hier synonym mit οἶνωπός gebraucht sein". En apoyo de esa igualdad trae al

caso el ej. euripideo de *Ph.*1160, a propósito de Periclímeno y su muerte: οἶνωπὸν γένυν καθημάτωσεν, una mejilla de color claro ("Hellfarbige Wange"), a su juicio, puesto que tal color es posible en el verso: "Die Bedeutung hellfarbige Wange is nicht unmöglich". Existe en el último ejemplo, a su juicio, un contraste de colores ("Gegensatz") en el plano tonal: rubio (ξανθός), rosado de la mejilla (οἶνωπόν) y el rojo fuerte de la sangre (καθημάτωσεν). No le falta razón; tal asociación de colores (rubio-rojos) es más que frecuente en sus dramas, aunque aquí hay un contraste fuerte por la estridencia del término αἷμα: ξανθὸν δὲ κράτα διεπάλυνε καὶ ῥαφὰς / ἔρρηξεν ὀστέων, ἄρτι δ' οἶνωπὸν γένυν καθημάτωσεν. Escena de muerte de Periclímeno a manos del hijo de Atalanta, con veriones diferentes sobre οἶνωπόν: "le machacó el rubio cráneo y le quebró las junturas de los huesos, y cubrió de sangre su mentón que enrojecía la barba" (trad. de GARCÍA GUAL-DE CUENCA). H. BERGUIN y G. DUCLOS vierten, empero, por "mejilla de púrpura": "Il broi sa blonde tête, lui brise les jointures des os, ensanglante sa joue encore empourprée".²⁵ Y la edición de J.U. POWELL²⁶ remite en nota a los v. de *Ba.*483 (οὐδ' ὥχρὸς...οἶνωπὸν γένυν), precisando esto sobre el epíteto color vino: "just blooming with mauhood's glow", y el precedente de este texto estaría en los v. de Esquilo *Th.*533 y ss.: ἀνδρόπαις ἀνὴρ / στείχει δ' Ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων, / ὥρας φουούσης, ταρφὺς ἀντέλλουσα θρίξ.

Era del todo necesaria una amplia consulta a editores y manuales a propósito del texto euripideo, precedente del de Teócrito; a nuestro entender, si tal rostro se tiñe de sangre, tendrá que oscurecerse por pura lógica; en consecuencia, οἶνωπός debe de ser valorado en sentido más claro: un natural color sonrosado. Dicho en otras palabras, hay dos rojos, muy saturado uno (καθημάτωσεν), y muy suave el otro (οἶνωπόν); la traducción exacta puede ser ésta: "y su mejilla, poco ha sonrosada, se tiñó de sangre".

Hemos hecho así un análisis de todos los casos en que οἶνωπός, aplicado al rostro, pulula en la poesía griega anterior, como posibles precedentes del sintagma que Teócrito acuña: οἶνωπὸς Πολυδεύκης. Efectuada una síntesis a nivel profundo, se llega a una conclusión (casi siempre la misma, en lo que al color respecta): el espectro del epíteto es relativo. Lo que en Homero era concebi-

do como un rojo oscuro, vinoso, violáceo, incluso equiparable a un μέλας, en la tragedia se ha convertido en un *chrōma* mucho más claro. La razón, el propio relativismo de su traducción literal ("color vino"), fundamentado en la variedad de colores del mismo, pero sobre todo en el hecho de que los griegos lo aclaraban con abundante agua. Tal evolución es natural, por otra parte, puesto que su lexicalización se amplía; un *chrōma* plano para el adjetivo es absurdo generalizarlo en toda la poesía griega. Cada caso y cada ejemplo merecen un comentario preciso. Importantísimo el uso eurípideo de οἶνωπός con su asociación cromática; ese rostro juvenil se convertirá a la postre en un estereotipo de belleza, muy utilizado en la época helenística y abusivamente en la romana, tanto para el hombre como para la mujer jóvenes. J.ANDRÉ lo señala muy bien en su obra: "Mais l'association blanc/rouge (rose) qui se manifeste dans la représentation surtout du corps et de visage féminins est un héritage de la poésie et du goût hellénistiques... Grâce à eux s'est introduit le culte de la femme qui a entraîné une modification des conceptions esthétiques des Romains. La poésie amoureuse remplace le type rustique, bronzé et, rougeaud de la paysanne par celui-ci raffiné de la Romaine au teint de lis et de rose; la poésie latine se complut à noter la couleur des fleurs à las juxtaposer en un bouquet à l'imitation des alexandrines (cf. Theocr. XI. 56-7; XIII.41-2; Moschos II. 68-70, etc.). Aussi leur est-elle redevable d'un certain nombre de termes qu'elle ne leur a pas, à vrai dire, empruntés formellement, mais qu'elle a créés sous leur influence. Tels son à coup sûr *croceus*, *niveus*, *roseus* et peut-être *vitreus*".²⁷ A unas conclusiones similares en cuanto a estereotipo cromático llegábamos a propósito de πορφύρεος.

V) EJEMPLIFICACIÓN DEL RADICAL *FOIN- EN TEÓCRITO

El vino como simple bebida, la viña, retazos de su simbolismo, de su mitología, los pámpanos de la vid y también el color afloran en los versos del poeta en atinada dosis y con sofisticada maestría:

- 1) *Id.* 7.65: Lícidas beberá plácidamente en suave lecho, coro-

nado de rosas, vino de Ptélea. si sus deseos se ven cumplidos: τὸν πελεατικὸν οἶνον ἀπὸ κρατῆρος ἀφυξῶ.

2) En *Id.* 29.1, el vino y la verdad (ἀλάθεια, término muy a destacar en el *Corpus Theocriteum*) se equiparan: οἶνος, ὦ φίλε, λέγεται ἀλάθεια.

3) En 5.124, Comatas ansía que el río Cratis se vuelva púrpura con vino; comentado ya en capítulo respectivo, no hacemos más que enunciarlo: τὸ δὲ, Κρατῆρι, οἶνω πορφύροις.

4) En 15.124, Ganimedes, copero de los dioses, y su rapto están representados plásticamente en el ritual de Adonis, concatenado a las constantes de belleza/amor: αἶετοὶ οἶνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες.

5) En 24.130, Tideo es el ancestral heredero de toda una finca y un amplio viñedo: οὐ πόκα κλᾶρον ἅπαντα καὶ οἰνόπεδον μέγα Τυδεύς / ναῖε, παρ' Ἀδρήστοιο λαβὼν ἱππήλατον Ἄργος.

6) En 7.134, Simíquidas y sus amigos, en la mansión de Frasidamo, descansan de su caminata en lechos de junco y pámpanos de vid recién cortados: ἀδείας σχονίοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες / ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἶναρέοισι.

7) Por último, a Polideuces se le califica de οἰνωπός, "rostro de color vino", en 22.34: Κάστωρ δ' αἰολόπωλος ὅ τ' οἰνωπὸς Πολυδεύκης.

Son siete casos del radical **Foíno-*, de los cuales dos se refieren estrictamente al color; una proporción bastante considerable, habida cuenta de los 38 ejemplos totales en poesía para dicha base: οἶνωφ 26, οἰνωπός 10, οἰνώφ 2. Hallamos en Teócrito una proporción de equilibrio en cuanto a estadística para todo uso del color.

En segundo lugar (y muy importante también para una justa valoración del término), toda la ejemplificación de esa raíz se halla siempre conexiada con los mismos temas de fondo: la belleza y el amor, la placidez, el gozo, la ἀλάθεια, temas todos ellos centrales en la poesía del poeta siracusano.²⁸

Sobre estas bases, añadidas interpretación de los traductores y -sobre todo- vista la estructura poética general que la crítica especializada otorga a cada *Idilio*, amalgamamos la fórmula para una posible y correcta interpretación semántica del término de

color que nos ocupa, como ya hiciéramos en οἶνω πορφύροισι.

VI) EL EPÍTETO EN TEÓCRITO

En el *Id.* 22.34, el poeta se refiere a los Dioscuros, en unos términos que sancionan velocidad-brillo//cromatismo: Κάστωρ δ' αἰολόπωλος ὅ τ' οἶνωπὸς Πολυδεύκης. Las versiones del adjetivo, aunque variadas, optan en su núcleo por la sanción de un color moreno, tostado o trigueño para el rostro de Polideuces :

Para J.RUMPEL οἶνωπός es un '*fuscus*', con el siguiente sentido concreto: '*color adustior faciei notatur, qualis est athletae multum sub divo versati*'; es un color tostado o trigueño.²⁹ C. AMEIS postuló -con acierto, creemos- un rosado: '*Castor autem velox equo et roseus Pollux*'. Para GOW es un color moreno: "Castor of the swift steeds and swarthy Polydeuces". EDMONDS lo ve como el color base rojo, sano y fresco del vino: "Castor of the nimble coursers and Polydeuces ruddy as the wine". Un color trigueño, propio de los atletas, ve H.BECKBY ("Bräunlich: wie ein Athlet"), traduciendo por "Doch der bräunliche Pollux und Kastor, del Tümler der Rose". Moreno-oscuro para F.P.FRITZ: "Kastor, der Reiter jedoch, und von dunkler Haut Polydeuces". En la misma línea está LEGRAND: "Castor, habile à faire évoluer les chevaux, et Pollux au teint brun". Lo mismo V.PISANI: "Ma Castore, agitatore di cavalli e il bruno Polluce". Para M.BRIOSO es "el sonrosado Polideuces", frente a "la tez bronceada" (GARCIA-TEIJEIRO), o simplemente "el moreno Polux" (A.G.LASO).

Si se exceptúa la traducción objetiva por un rosado, todas las demás se encaminan a una idéntica semántica: "moreno, bruno, *fuscus*, *adustior*, dunkler, bräunliche, swarthy", son similares.

LSJM vierte por "ruddy-complexioned", el fresco tono rojizo de un rostro sano. H.DÜRBECK, en cambio, se empeña en postular un color subido, el intenso rojo de los vinos ("kräftigen, dunkelroten Farbe des Weins", o.c. p.188); no parece advertir que la verdadera fuente del ej. es Eurípides, buscando en Homero las condiciones de su uso: οἶνωπὸν es un equivalente de οἶνωπα, dentro de la morfología homérica, y que estaría aquí transformado por puro juego mé-

trico; la semántica de las tres formas (οἶνος, οἶνός, οἶνωπός) es idéntica: "Daß in der Dichtung bis auf Theokr.22.34 in mer der Akkusatif οἶνωπόν zu finden ist, liegt die Vermutung nahe daß οἶνωπόν prosodisch verändertes οἶνωπα darstellt. Daß ersteres aus letzterem umgeformt wurde in übrigen nirgends bezweifelt" (en o. c., p.189).

GOW (II.p.389) justifica su traducción en base al texto artistotélico, comentado en páginas anteriores (Col.792.b 6) y asociando formas y color de la uva con el rostro: "The coppery red of ripening grapes is a suitable hue for a sun-tanned hero, but the adjectif is elsewhere used of more delicate complexions". Los lugares poéticos en que la delicada complexión se presenta los hemos recorrido ya, o los recorreremos. Deja abierta, por otra parte, la posibilidad de una interpretación tonal más clara del epíteto, dada la inseguridad de su traducción. Las fuentes de inspiración de Teócrito son homéricas (Il.3.237, y Od.11.300); y todos los que las han imitado no han hallado una fórmula feliz para describir a ambos gemelos, puesto que sus epítetos respectivos son intercambiables, según autores y género.

No le falta razón en el último punto; en H.h.33.3, Cástor es nominado ἵππόδαμον, "domador de caballos", Polideuces es ἀμώμητον, "irreprochable", calificativos convencionales en Homero y extensibles a personajes diversos. En Hesíodo (fr.94.31) son ἀεθλοφώρω y ἵπποδάμω; ya en la fuente (Od.11.300) se les describe como Κάστορα θ' ἵππόδαμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα. En Opp. (C.1.363) son Κάστορα εὐκόρυθον καὶ Ἀμυκοφόνον Πολυδεύκεα, y GOW se queja de que el ejemplo "fails for the same reason with Castor". Pero no es extraño tal cruce; en Teócrito Cástor es un gran peleador frente a Linceo, y su primer calificativo de αἰολόπῳλος es explicado más adelante por la variante morfológica ταχύπῳλος, a fin de evitar la reiteración; su destreza en el manejo de la lanza es evidente (en v.136, Τυνδαρίδη ταχύπῳλε, δορυσόε, χαλκεοθήρηξ). Huellas homéricas reaparecen en la descripción del armamento de ambos: el yelmo de Linceo, ἵππόκομον τρυφάλειαν en v.193, un rojo penacho el caso de Cástor en 195 (φοίνικα...λόφον), con lo que parece extender el poeta ahora el cromatismo de un οἶνωπόν (Polideuces) a un φοίνικα para Cástor; asistimos, según parece, a un intercambio de califi-

cativos entre uno y otro.

Ante la extrañeza de GOW por tal circunstancia, y vistas las fuentes de inspiración que se citan (*Il.*3.327, *Od.*11.300, junto con *H.h.*33 y el *fr.*94.31 hesiódico), es oportuno ampliar las fuentes y sondear otros autores posteriores; Píndaro y Eurípides también citan y califican a los Dioscuros; no hay que olvidar que el primero es el cantor por excelencia del atletismo griego, y el segundo su gran crítico, en un momento en que el genuino valor agonístico del deporte había degenerado en un atletismo profesionalizado, hueco y, por ende, bastante criticable. En ambos poetas griegos hallamos dos polos opuestos ante un hecho; indudablemente los calificativos que se tributen a personajes diversos contendrán diferencias merced a esa dicotomía. Si esos datos los unimos a los de la fuente homérica, a los que los especialistas en cromatismo nos otorgan y, por último, a los datos de color que Teócrito muestra en este poema y en la totalidad de su obra, podremos encarar una consideración acertada de los que nos interesan: αἰολόπῳλος y οἰνωπός. Son importantes también las ideas de fondo que la crítica especializada vé en este *Idilio* 22.

A) LOS DATOS DE PÍNDARO Y DE EURÍPIDES

Son abundantes; no falta el cromatismo, lo luminoso y lo bello:

En *P.*5.9, Cástor es de áureo carro (χρυσαρμάτου Κάστορος); ambos destacan en fuerza combativa, en *I.*5.33 (Κάστορος δ' αἰχμὰ Πολυδεύκεος τ' ἐπ' Εὐρώτα ῥέεθροις); su buena calidad y madera de atletas se celebra en *N.*10.59-60 (οὐ θαῦμα σφίσιν / ἐγγενὲς ἔμμεν ἀθληταῖς ἀγαθοῖσιν); ibi. v.39, la fuerza vital de Cástor la hereda Polideuces al sucumbir aquél (εἴλετ' αἰῶνα φθιμένον Πολυδεύκης Κάστορος ἐν πολέμῳ); en *N.*10.90, Cástor porta mitra de bronce (χαλκομίτρα Κάστορος); de su combate con Linceo tenemos datos en *N.*10.90 y 10.68: ἔμβαλον στέρνῳ Πολυδεύκεος. Pero es en *P.*1.65-66, donde el poeta cita a los dos con un epíteto de color común: ἔσχον δ' Ἀμύκλας ὄλβιοι / Πινδόθεν ὀρνύμενοι, λευκοπόλων Τυνδαριδᾶν βαθύδοξοι γείτονες, ὧν κλέος ἄνθησεν αἰχμᾶς. Blancos son también sus corceles en Eurípides (*Hel.*639), insistiendo el autor en su indisoluble consanguinidad: Λήδας θ', / ἄν ὑπὸ λαμπάδων κόροι λεύκιπποι /

ξυνομαίμονες ὤλβισαν. Este cromatismo lo hace extensible el dramaturgo a otras parejas de gemelos, por ej. Anfión y Zeto, en *Ph.*106 (καὶ θεῶν τῶν λευκοπύλων δώματα), o en *HF.*29 (τὸ λευκοπύλῳ πρὶν τυραννῆσαι χθονὸς / 'Αμφίον' ἡδὲ Ζῆθον, ἐκγόνου Διός). Lo mismo acaece con los Moliónides en íbico, *fr.*285.1 *PMG*: τοὺς τε λευκίππους κόρους / τέκνα Μολιόνας κτάνον ἄλικας ἰσοκεφάλους ἐνιγυίοις.

Verificado el presente análisis, no parece justificada la extrañeza de GOW ante el hecho de que los epítetos de Cástor se crucen con los de Polideuces y sirvan también a su medida. La clave misma nos la ha procurado Eurípides (*Hel.*639): si son ξυνομαίμονες, lógico que no exista entre ellos oposición; forman una unidad indisoluble y, los calificativos teocriteos αἰολόπῳλος / οἶνωπός no pueden considerarse como una oposición quiástico-contrastiva. El dato mismo de no haberse servido el poeta de un λευκόπῳλος, y sí de αἰολόπῳλος, aleja toda posible oposición de color. Nada hubiera logrado con la elección de λευκοπύλος o λεύκιππος, díada que la lírica y tragedia le brindaban: el atributo aludiría a la vistosa belleza de unos blancos corceles y no al propio rostro de Cástor frente al de su hermano, que sí es οἶνωπός. La elección se debe a otros motivos.

En la dicción sintáctica no existe el más leve indicio de oposición; es asindética siempre que Teócrito se refiere a estos dos gemelos, aditiva, copulativa, pero no adversativa: Κάστωρ δ' αἰολόπῳλος ὃ τ' οἶνωπὸς Πολυδεύκης (v.34); Λακεδαιμονίους δὺ' ἀδελφούς, / ἀνθρώπους σωτήρας ἐπὶ ξυροῦ ἤδη ἐόντων, / ἵππων αἱματόεντα ταρασσομένων καθ' ὅμιλον (v.5-7); lo mismo en v. 23-4: ὦ ἄμφω θνητοῖσι βοηθοί, ὦ φίλοι ἄμφω, ἱππῆες κιθαρισταί ἀεθλητῆρες ἀοιδοί.

Cuando el poeta se pregunta por cuál de ellos va a comenzar su loa, duda, ya que desea celebrar a ambos por igual: v.25-26, Κάστωρ ἢ πρώτου Πολυδεύκεος ἄρξομ' αἰεῖδεν, / ἀμφωτέρους ὕμνων Πολυδεύκεα πρώτον αἰείσω. Y aditiva es la alusión a ellos en el epílogo final, v.214: χαίρετε Λήδας τέκνα, καὶ ἡμετέροις κλέος ὕμνοις / ἐσθλὸν αἰεὶ πέμποιτε. Esto, nada nuevo por cierto, le une a las fuentes tradicionales (cf., por ejemplo, las claras huellas del verso anterior, en *H.h.*33.18: Χαίρετε, Τινδαρίδαι, ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων); el carácter aditivo es un hecho general en Teócrito ya desde el comienzo mismo del poema, en v.2: Κάστωρα καὶ

φοβερὸν Πολυδεύκεα πὺξ ἔρεθίζειν.

La misma constante emerge al sondear las posibles fuentes de este *Idilio* 22: Homero, *H.H.* 33, Pi. *N.* 10, y, en parte, también Eurípides. La distribución de los términos básicos con sus correspondientes epítetos parece un puro juego métrico, locativo, pero nunca un quiasmo en contrastiva oposición:

- 1) *Od.* 11.300: Κάστωρ θ' ἵππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα.
- 2) *H.h.* 33.3: Κάστωρ θ' ἵππόδαμον καὶ ἀμώμητον Πολυδεύκεα.
- 3) *Theoc.Id.* 22.2: Κάστωρ καὶ φοβερὸν Πολυδεύκεα πὺξ ἔρεθίζειν.
- 4) *Theoc.Id.* 22.34: Κάστωρ δ' αἰολόπῳλος ὅ τ' οἶνωπὸς Πολυδεύκης.
- 5) *Opp.* *C.* 1.363: Κάστωρ εὐκόρυθον καὶ Ἀμυκοφόνον Πολυδεύκεα.

La comparación de estos cinco últimos casos evidencia los condicionamientos del hexámetro y su tradición, a la hora de una distribución de dualidades o paralelismos dentro del verso. Pero en el fondo se advierte la misma ausencia de contraste, tanto en el significado de los términos como en la sintaxis. La elección de un epíteto como αἰολόπῳλος, frente a los otros dos tradicionales, λεύκιππος y λευκόπῳλος, no puede basarse en condicionamientos de la métrica en exclusiva, aunque el último encaja muy mal en el esquema del hexámetro, si se compara con los anteriores. Pensar en tal condicionamiento tratándose de un poeta helenístico es más que exagerar; porque Teócrito mismo se las ha arreglado muy bien para encajar un nombre propio como Λεύκιππος en los versos 138 (δοῖᾱς Λευκίπποιο κόρας) y 147 (ἡμῖν τοι Λεύκιππος ἕως ἔθνωσε θύγατρας). La lección ante estos hechos es no llevar los datos del hexámetro homérico al helenístico; los poetas de esta época conocen y manejan todos los resortes del idioma, con las posibilidades métricas incluidas, en su calidad de *poetae grammatici*.

La elección de οἶνωπός por parte de Teócrito ha analizarse desde posiciones estructurales y estilísticas; desde el ángulo tradicional, cuadran en la tipificación mitológica de los Dioscuros tanto el blanco como lo lumínico y / o lo veloz. En Píndaro y en Eurípides hemos visto parejas de gemelos, y a los propios Tindáridas, que son λευκοπῳλῶν Τινδαριδᾶν, κόροι λεύκιπποι / ξυνομαίμονες o simplemente τὸ λευκοπῳλῶ. Innegable la admiración por los caballos blancos en la Antigüedad; patente ya en Homero a propósi-

to de los de Reso, λευκότεροι χιόνος en *Il.* 10.437, unidos a evidentes cualidades de belleza y rapidez (καλλίστους y ἀνεμοῖσιν ὁμοῖοι). Su posesión parece haber sido un distintivo de riqueza y abolengo a juzgar por muchos datos (cf. Píndaro, *P.* 4.117, 9.83, *fr.* 202; Sófocles, *El.* 706). La doble insistencia de Teócrito en nombrar por dos veces a Λεύκιππος, padre de las Leucípidas, objeto de la pelea Cástor/Linceo en el *Id.* 22, parece recordar idéntico carácter en calidad de nombre parlante.³⁰

La conexión entre caballos blancos / parejas de gemelos en el pasado se suele explicar desde la edad heroica misma, en la que se combate desde los carros: uno es el guía, otro el combatiente. Tras su vida terrenal, los Dioscuros ayudan a los marineros en las tempestades, o a los combatientes en situaciones de agobio; la electricidad actuante en el aparejo de los bajeles -el denominado y conocido "Fuego de San Telmo"- era una muestra o síntoma de su presencia salvífica. Nuestra opinión es que ha podido así pasarse de un epíteto (λευκόπῳλος) a otro, representativo del brillo y rapidez de su actuación (αἰολόπῳλος). La explicación que IRWIN da, tiene una total relación con este punto: "White-horsed may have acquired a new significance in connection with this light". Trataríase de una asociación del brillo o claridad con la blancura de la propia calma del mar tras la tormenta, rastreable en numerosos textos desde la épica misma.³¹

Es obvio que Teócrito disponía en la tradición de datos suficientes en pro de una opción por Λεύκιππος, λευκοπῳλος, o bien por αἰολόπῳλος, término veloz, éste último, que no suprime en absoluto las ideas de brillo o destello a los que los Tindáridas se asocian. Si se buscan razones de su predilección por οἰνωπός, hay que acudir a las de su género y estilo. Antes de tal búsqueda, es preciso hacer una síntesis semántica de αἰολόπῳλος. Porque también nos ayudará a una mejor delimitación de significado en οἰνωπός, calificativo de su hermano gemelo.

Αἰολόπῳλος en el presente ejemplo de Teócrito es traducido en general en términos de rapidez, aunque algunos lo ven como ambivalente; para J. RUMPEL es 'varium vel velocem equum habens, varie equitans'. Es un término que, aun portando en su raíz la ya aludida ecuación semántica de COTTON de brillo/rapidez, se queda a me-

dio camino de su meta hacia un cromatismo. Muestra muy clara de ello es el ej. teocriteo, referente a la mitra de Alejandro (¿o de los persas mismos?, por la variante textual), en *Id.* 17.19: Ἀλέξανδρος... Πέρσαισι βαρὺς θεὸς αἰολομήτρης. Al ser tal prenda una cinta, en realidad blanca, parecen coincidir por connotación los sentidos de "luminoso" y "blanco", sin que la circunstancia implique un auténtico *sêma* cromático. Califica muy pronto al pensamiento, lo que niega tal posibilidad de sancionar el color: Sísifo es αἰολομήτης, "pensador sutil", en *Hes. fr.* 10. 2; en *Th.* 511, Prometeo el "de deseos sutiles" (αἰολόμητιν); Teócrito mismo se refiere al poeta Semónides de Ceos en idénticos términos (*Id.* 16.44): αἰδοῖς ὁ Κήιος αἰόλα φωνέων, "con voz de variopintos tonos", y, tal vez, hallamos aquí el paso a una equivalencia con ποικίλος, con el que, a juicio de algunos, parece coincidir el epíteto.³² De 'micans', 'versicolor' califica J. RUMPEL su aparición en *Id.* 1.55-56, a propósito del acanto cimbrense, que en espirales se retuerce a ambos lados de la copa, tallada en madera: παντῶ δ' ἄμφι δέπας περιπέπταται ὕγρὸς ἄκανθος αἰολίχον τι θάημα.³³ Tampoco sanciona este ejemplo posible color, sino simple vistosidad de formas talladas en madera, carentes en realidad de policromía, a pesar de nuestros comentarios a algunos de los versos de la *écfrasis*.³⁴

Si ninguno de los anteriores casos acusa color, tampoco lo hace αἰολόπωλος aplicado a Cástor, dado que se acerca más que ningún otro de los anteriores a Homero (cf. *Il.* 3.185, ya visto, para los jinetes frigios; o los de móvil centelleo para las armas que se mueven y brillan, en *Il.* 5.295, 7.222, 16.107). Todo parece abocar a la conclusión de que κορυθαίολος, αἰολοθώρηξ, αἰολομήτρης encierran la misma idea luminosa de un atuendo, o bien la móvil, los sentidos de "vivo", "rápido": así Ξάνθος es un πόδας αἰόλος ἵππος, en *Il.* 19.104; αἰόλον ὄφιν (*Il.* 12.208), como unos gusanos son αἰόλαι εὐλαί. Este valor mixto movimiento-luz, al igual que el de "vivo", "activo", se intenta llevarlo hasta el propio micénico *ai-wo-ro* (*KN ch* 896).³⁵

En la poesía posthomérica, sobre todo en el drama, el epíteto αἰόλος toma un sentido de "bariolé", "tacheté", convirtiéndose en un equivalente de ποικίλος. Retrotraer el hecho al micénico, como hacen CHADWICK y PALMER, es más que un riesgo. Nos hallamos en de-

finitiva ante uno de los concretos términos que, en el curso de su evolución, se han quedado a medio camino del cromatismo. Dudosos, por lo difíciles, son los intentos de esclarecer su etimología. E. FRAENKEL (*Gnomon* 22, p. 239) parte de un **uel-*, "turn", sobre una forma **Φαί-Φολος* con disimilación de F inicial, relacionado con el verbo *εἰλέω*, "girar", "dar vueltas"; al scr. *ayu*, "fuerza vital", gr. *αἰών* lo aproxima E. BENVENISTE (*BSL* 38, p.107). Sobre esta misma raíz investiga H. SEILER ("*αἰών*", *Lfgre* fasc.3. coll.401-2), y, sobre todo R. B. ONIANS, que nos aclara así el término *αἰών*: "The liquefied or liquefiable staff of life and strength identified with the seed was the 'marrow' of head and spine and of the thighbones and knees, and with this element in the flesh which melts and issues as sweat and tears and appears to be above all the pale liquefying fat";³⁶ *αἰόλος* es "quick-moving", como a.s. *sawol*, gót. *saiwala*, gr. *αἰεί*, *αἰεί*, lat. *aevum*, scr. *ayuh*, 'mobile, living', *áyuh* 'vital element, life, life time'. Curioso el que Eustacio postulara ya una etimología de *αἰόλλω* a partir de *ἄελλα* "tempestad", relacionada con el celta *awel* "viento, hálito", y con un posible enlace con **ἄφημι*; el dios de los vientos *Αἰολος* guardaría una evidente conexión con dicho significado. Para una síntesis y estudio preciso de todos estos datos, la última y mejor compilación es la efectuada por R. R. DYER; ve en una base **awel-* la unificación en una imagen unitaria, ya en Homero, a partir de un doblete semántico movimiento ("quick-dancing")// luz ("glacing").³⁷

Delimitado el sentido del epíteto *αἰολοπώλος* para Cástor, está claro que ni es cromático ni está opuesto al de su hermano, que sí es *οἰνωπός*. Ambos calificativos podrían intercambiarse, puesto que no se oponen; el uso de uno y otro está en razones poéticas de género y estilo:

1) El v. del *Id.* 22.34, es un verso puente o bisagra, mediante el cual el poeta empalma el introito con las dos escenas de lucha Cástor/Linceo y Polideuces/Amico. Ambos epítetos (*αἰολόπωλος* y *οἰνωπός*) habrán de ser explicados desde ese doble plano, anterior y posterior a dicho verso.

2) La razón principal de su uso hay que verla dentro de la estructura general de todos los epítetos de color y su situación en todo el poema. En éste, el autor se sirve tan sólo de dos tonali-

dades, el blanco y el rojo, escalonándolas dicotómicamente y con dosificada maestría: αἱματόεντα... ὄμιλον (un rojo sangre) es el primero en aflorar (v.7), y rojo es también el penacho del casco de Cástor, al final, en v.195: φοίνικα δ' ὅσον λόφον ἵκετ' ἄκωκή. Entre ambos puntos extremos del poema son múltiples las alternancias del rojo con el blanco: desde la fría blancura sugerida por el v.28 (νιφόεντος Πόντου) hasta el nombre parlante Λεύκιππος (v.138 y 147), el padre de las Leucípidas, raptadas por los Tindáridas.

3) El último dato, junto con la proximidad de νιφόεντος (v.28) -justamente 6 líneas antes de αἰολοπώλος-, y añadido a la presencia de λεῦκαι (los álamos blancos como claro simbolismo de ἀθληταί), justifican sobradamente la opción por un calificativo acromático, en lugar de un λεύκιππος. La sanción de otro blanco más, en tan reducido número de versos, sería monótona por lo reiterante; únase a ello la connotación con el segundo radical griego para el blanco, e.g. ἀργύρῳ (v.39), para los guijarros del fondo del manantial, de Ἀργώ, para la nave y su luminosa saga (v.27). Por lo demás, la preferencia de λεύκιππος por un αἰολόπωλος, ocasionaría un cruce de ideas con las dos repeticiones posteriores del nombre parlante de morfología idéntica; λευκόπωλος es un sinónimo del anterior. Todas las circunstancias aludidas pueden haber condicionado la opción por un calificativo lumínico a la par que veloz; adjetivo que no desentona estructuralmente con la introducción del poema, con términos luminosos abundantes: Ἀργώ, νιφόεντος Πόντου, la calma o galena tras la tempestad (v.19); alusión a las nubes que se dispersan (λιπαρὴ δὲ γαλήνη... νεφέλαι δὲ διέδραμον ἄλλυδις ἄλλαι); las estrellas y constelaciones que muestran su faz (v.21.22): ἐκ δ' Ἄρτοί τ' ἐφάνησαν ὄνων τ' ἀνὰ μέσσον ἀμαυρὴ / Φάτνη σημαίνουσα. Añádase el dato de que los Dioscuros han dado el nombre a la constelación Géminis. Toda esta maraña adjetival unifica perfectamente las circunstancias que rodean la actuación de la pareja; es una relación que conexiona y da unidad al introito con respecto a la nueva escena, que comienza justamente con el v.35, un elemento moderno, el paisaje o *locus amoenus*, que, a su vez, contiene elementos lumínicos y cromáticos abundantes para una conexión con los versos anteriores y posteriores.

4) Existen más detalles de dicha unidad estructural; a nuestro juicio en la imagen suministrada por αἰολόπῳλος / οἰνωπός subyace una réplica anular a la del v.7, donde el rojo del combate y la rapidez se mezclan: δ'ἵππων θ'αἵματόεντα ταρασσομένων καθ'ὄμιλον; las ideas de velocidad y loco movimiento (*ταραχ-) se equiparan a las de *αἰολ- con parecidas denotaciones; el color rojo de *αἵματ- se ha trasladado en el segundo caso al rostro de Polideuces con un οἰνωπός.

5) El sentido exacto de αἰολόπῳλος lo explica el poeta en el v.135, con la denotación de una rapidez sin ambages (Τυνδαρίδη, ταχύπῳλε), sin la posible dualidad semántica de aquél. Un dato más de pulido que evita la reiteración.

Nos parece haber aclarado lo que αἰολόπῳλος es para el poeta de Siracusa a nivel de estructura poemática, amén de cuál es su *séma* fundamental y por qué lo ha empleado para Cástor, aunque muy bien hubiera podido cuadrar para su hermano. Estos mismos datos nos ayudarán a una precisa explicación semántica y estilística del de οἰνωπός para el segundo de ellos.

B) CONCLUSIONES PREVIAS Y NUEVOS POSTULADOS

Con los anteriores análisis parece que se patentizan hasta aquí los siguientes hechos:

1) Que αἰολόπῳλος es un típico término homérico, con una larga acuñación de compuestos: αἰολοθώρηξ, αἰολομίτρης, κορυθαἰόλος y παναἰόλος.

2) Que λεύκιππος, y, sobre todo, λευκόπῳλος no lo son; su uso es patrimonio de la lírica y fundamentalmente del drama.

3) Que tampoco οἰνωπός es homérico; ni en su morfología lo es, ni el autor lo aplicó jamás a un rostro. Es propio también del drama, sobre todo de Eurípides y Sófocles.

4) Que, en consecuencia, el uso de αἰολόπῳλος supone una vuelta al pasado, un arcaísmo, frente al de οἰνωπός que exige un sentido y origen más modernos.

5) Que ambos epítetos podrían haberse aplicado a los gemelos indistintamente, dada su condición de ξυνομαίμονες y sus idénticas funciones en la mitología: pareja salvífica, excelentes jinetes, buenos atletas y magníficos púgiles. La extrañeza de GOW ante la

ausencia de una fórmula única que los defina carece de sentido. Son inseparables, incluso en vida; cuando Cástor perece, Polideuces hereda su fuerza vital o αἰών, según Píndaro, *N.* 10.59-60: εἴλετ' αἰῶνα φθιμένου Πολυδεύκης Κάστορος ἐν πολέμῳ.

Ante la evidencia de todos estos datos y hechos, y teniendo de nuevo en cuenta que el v. del *Id.* 22.34 es de enlace o puente con lo anterior (el preludio y mito de ambos hermanos), puede muy bien suponerse que es igualmente un anticipo o augurio de lo que luego acontece: los dos enfrentamientos o combates con sus respectivos oponentes (Cástor/Linceo y Polideuces/Ámico). Con ello se aprecia mucho mejor la elección de dos concretos epítetos, colocando en aparente quiasmo αἰολόπῳλος y οἰνωπός.

1) Si a Cástor se le denomina αἰολόπῳλος, epíteto claramente homérico, y el poeta rechaza los de la lírica y drama (λεῦκιππος y, sobre todo, λευκόπῳλος), el hecho conduce a entender que en Cástor y su combate nos hallamos ante un arcaísmo, un simbolismo o atmósfera más ancestral: la tradición de la épica.

2) Al revés, si Homero no utiliza jamás οἰνωπός (como tampoco las demás formas, οἶνοψ y οἰνώψ) para un rostro -sea mortal o no-, y si tal aparición es patrimonio de un autor muy concreto, Eurípides, habrá que ver en Polideuces y en su combate con Ámico un sentido más moderno en el tratamiento poético; una atmósfera distinta en definitiva.

Si no existe oposición entre αἰολόπῳλος / οἰνωπός para ambos gemelos, resulta muy lógico pensar que con tales calificativos lo que busca el poeta es una contraposición por separado con respecto a cada uno de sus oponentes, Linceo y Ámico. En otras palabras, que la aparente dicotomía quiástica de ambos epítetos se va a convertir en una oposición real cuadripartita: Cástor/Linceo y Polideuces/Ámico. Y es por esa línea del contraste por donde discurren los artículos de la crítica, cuando analizan estructuralmente el poema, según veremos. Efectivamente, la lucha de los dos primeros supone un verdadero arcaísmo, y un tratamiento más moderno es lo que implica la segunda pareja. Tal realidad se detecta ante todo en el plano lingüístico, y sobre ese sector dual deberá incardinarse también el continuo contraste del blanco y del rojo (los dos únicos colores que se barajan en este *Idilio* 22); porque tal téc-

nica se repite profusamente en otros poemas, según se verá. No hay, en consecuencia, otro camino que un análisis, al menos en esquema, de esta estructura o disposición cuadripartita y dicotómicamente enfrentada.

C) CALIFICATIVOS PARA LA DUALIDAD CÁSTOR / LINCEO

No son muy numerosos, pero sí lo suficientemente claros como para apercibirse de qué fuente proceden:

1) CÁSTOR.- V.2, Κάστορα καὶ φοβερὸν Πολυδεύκεα πῦξ ἐρεθίζειν. V.34, Κάστωρ δ' αἰολόπῳλος. V.136, Τυνδαρίδῃ ταχύπῳλε, δορυσσόε, χαλκεοθώρηξ, que aclara el epíteto αἰολόπῳλος del v.34. V.195, el color rojo se traslada ahora a Cástor: φοίνικα δ' ὅσον λόφον ἵκετ' ἄκωκή..

2) LINCEO.- V.140 (en respuesta al v.2), Λυγκεὺς καὶ ὁ καρτερός Ἴδας. V.194, ἀκριβῆς ὄμμασι Λυγκεύς (cf. Píndaro, N. 10.62 ss.). Es su cualidad más celebrada, pero también es una ironía teocritea a la usanza homérica, puesto que el héroe va a sucumbir y de nada le sirve. V.180, σείων καρτερὸν ἔγχος. En el v.186 ambos guerreros portan crines móviles en sus penachos, y homérica es su actitud de ataque: ἀμφοτέροις δὲ λόφων ἐπένευον ἔθειραι.

Las reminiscencias homéricas son evidentes, con injertos pin-
dóricos también, en el vocabulario. Todos los críticos indican en la escena homerismos y arcaísmos más claros en el combate entre Cástor/Linceo que en el de la otra pareja, más moderno y enmarcado en una escena de paisaje, típicamente bucólico. C.MOULTON destaca el hecho de que Teócrito ha tratado a los Dioscuros por separado, al objeto de otorgar a cada cual su historia: frente a Polideuces, representante de los valores de una nueva civilización (=moderna, helenística), Cástor representaría los valores heroicos del pasado que algún poeta helenístico (e.g. Apolonio Rodio) parece querer recalcar.³⁸ Con tal postura Teócrito opta por demostrar que también puede tocar un tema heroico, aunque lo critique o ironice. El contraste entre ambos combates y caracteres para este helenista es moral: "I suggest, in short, that Theocritus has deliberately accompanied his stylistic contrast between two mayor sections of the poem with a moral contrast: Pollux is the vehicle of civilizing

values, Castor the representative of the old heroic mores, a code of force which Theocritus, not doubt, found quite as objectionable as the old-fashioned poetry which embodied it". Parece efectivamente cierto; los valores morales de Polideuces, con su cortesía y rechazo a la pelea con Ámico en un principio, echándole en cara su nulo respeto a la *ξενία*, no concuerdan con el rapto manifiesto de las hijas de Leucipo, ni con el afán de Cástor por dirimir la cuestión en aras de la fuerza bruta. En este sentido el modernismo de Polideuces frente a su hermano es patente, aunque también algún epíteto de éste último guarda ecos de un pasado guerrero: cf. v.2, φοβερὸν πὺξ ἐρεθίζειν; v. 82, φόνον ἀλλήλοισι πνέοντες; Polideuces se ve como καρτερόν en el v.92; la fórmula μέλαν αἶμα brota en dos ocasiones, v.98-9 (αἶμα / φοίνιον) y 125. Pero todo esto, creemos, huele mucho a artificio: se trae el lenguaje arcano a una situación nueva que, en medio de un *locus amoenus*, cobra una nueva dimensión y valoración. Con todo es de destacar una frase, lapidaria y clave, que explica la sensibilidad y moral de Polideuces y del propio poeta, lejos del marco heroico y violento: los combates de hombre a hombre, héroe a héroe, son propias de animales, son simples peleas de gallos (72, ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοίδε κυδοιμοί). Y, si se busca una fórmula que unifique todo ello, se trata de dos historias, dos actitudes morales, sustancialmente distintas, que contribuyen a la unificación literaria en esencia y que define al propio tiempo cuál es el estilo de la nueva poesía ante la que nos hallamos.

D) CALIFICATIVOS DE LA DUALIDAD POLIDEUCES / ÁMICO: FUNCIÓN DE ΟΙΝΩΠΟΣ DENTRO DE LA MISMA

1) POLIDEUCES: φοβερὸν Πολυδεύκεα πὺξ ἐρεθίζειν, v.2; ὅ τ' οἰνωπος Πολυδεύκης (v.34); ἀεθλοφόρος Πολυδεύκης (v.53); κρατερόν Πολυδεύκεα (v.92); Διὸς υἱός (v.55); (Πολυδεύκης) ἄναξ, v.100; ἀνίκητος Πολυδεύκης (v.111); Διὸς υἱός (v.115); ᾧ πύκτη Πολυδεύκης, en v.132, que enlaza anularmente con el v.2.

2) ÁMICO: v. 44, ἀνὴρ ὑπερόπλος; v.45, δεινὸς ἰδεῖν; v.45, τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς; v.47, σφυρήλατος οἷα κολοσσός; v. 58 (reproches de Polideuces), ἄγριος εἰ παλίγκοτος ἥδ' ὑπερόπτης; v. 63,

(habla Polideuces a Ámico), δαιμόνιε; v.69, οὐ γύννις ἑών; v.87, αὐτὰρ ὄγ' ἐν θυμῷ κεχολωμένος; v.97, παῖδα Ποσειδάωνος ὑπερφιάλόν περ ἑόντα; v.98, πληγαῖς μεθύων; v. 96, Amico es Τιτύῳ ἐναλίγκιος, mítico gigante, citado ya en *Od.* 11.576 ss. (también este sintagma es un enlace anular con los términos ὑπερόπλος y κολοσσός); v.110, ἀρχηγὸς Βεβρύκων; v.115, ἀδεφάγον ἄνδρα.³⁹

Se nota en los enunciados una desproporción numérica entre los calificativos para uno y otro personaje; los de Polideuces son de loa, negativos, en cambio, los de Ámico. Teócrito los ha acumulado intencionadamente para resaltar no sólo el aspecto repulsivo del segundo, sino la ausencia de toda catadura moral. Frente a él, Polideuces es οἶνωπός, y, además de ἄναξ, un Διὸς υἱός, reiterándolo por si no bastara.

Aunque el porte externo del jefe de los Bébrices tenga fuente homérica -Polifemo, los Cíclopes, el gigante Ticio- (cf. las expresiones παῖδα Ποσειδάωνος, Τιτύῳ ἐναλίγκιος, entre otras muchas similares), la fealdad externa está desmitologizada; la repugnancia y rechazo parte, no de la anormalidad de poseer un solo ojo, sino de un rostro real, desfigurado por los golpes; ello lo convierte en un motivo antibelleza δεινὸς ἰδεῖν (cf. sobre este punto GOW, o.c. II, p.398-393).

Evidente también una crítica al boxeo mismo y en parte incluso al atletismo; se había dado ya con Eurípides y Aristófanes, cuando el verdadero espíritu agonal había virado hacia el atletismo y la gimnasia profesionalizada en exceso. Si una de las bromas de Aristófanes es acusar a los atletas de glotones, claro eco de idéntica tendencia es el verso 115, donde Ámico es ἀδήφαγον ἄνδρα. Y otro tanto cabe decir del narcisismo en que confluye un culto excesivo y mal dirigido a la facha externa y muscular: e.g. v.47, σφυρήλατος οἶα κολοσσός, comentado minuciosamente por la crítica como respuesta o réplica a la escultura helenística⁴⁰. La literatura lo continúa luego: Luis de Góngora describe a Polifemo como "un monte era de miembros eminente"; con una catadura moral repulsiva, ausencia de una buena cualidad: violencia sin tino, desmesura, rencor, soberbia y torpeza afloran en Ámico; ὑπέροπλος, ἄγριος, παλίγκοτος, κολοσσός, κεχολωμένος, ὑπερφιάλον, entre otros muchos, lo denotan⁴¹.

Lo interno y externo contrastan con la semblanza de su rival. En ese contraste es de advertir un claro sentido moderno, por la crítica a la edad heroica, salvaje en muchos aspectos, y por los numerosos datos de vocabulario a lo largo del combate⁴². No cabe mayor oposición, ni hay duda de quién representa los verdaderos valores de una civilización de "politesse" frente a la fuerza o violencia brutas. En lo externo apreciamos idéntica tendencia; ante el normal aspecto de Polideuces no hay que hacer del epíteto οἰνωπός una interpretación "blandengue", exagerando el tipo de la belleza juvenil del μειράκιον o ἀνδρόπαις, hasta llegar al feminismo. Nada tiene que ver feminismo con civilización, educación o cortesía; en οἰνωπός se halla el mismo principio contrastivo, lo opuesto a la descripción externa de Ámico. Ello es así, porque en el punto álgido del combate se insiste de nuevo en dicha contraposición aspectual.

Dentro de ella ocupa el color οἰνωπός una destacada función. Son los versos 112-14, casi al final del combate, los que aclaran el semblante de cada cual, por contraposición también, y ayudan a una precisión exacta de lo que Teócrito se propone transmitirnos con el epíteto; son una composición anular con respecto a οἰνωπός: σάρκες δ' ᾧ μὲν ἰδρῶτι συνίζανον, ἐκ μεγάλου δὲ αἵψ' ὀλίγος γένετ' ἀνδρός· ὃ δ' αἰεὶ πάσσονα γυῖα / ἀύξομένου φορέεσκε πόνου καὶ χροίῃ ἀμείνων, "Sus carnes (las de Ámico) se contraían por el sudor, y de un gigante se convirtió al punto en un hombre pequeño; pero éste (Polideuces) portaba unos miembros más enteros y de mejor color (lit. 'de mejor piel, aspecto') a medida que la fatiga del combate aumentaba".

La traducción se basa en el texto de GOW; aunque las variantes son diversas, no impiden ver la clara idea que el poeta transmite. Tras numerosas correcciones anteriores, G.ROUX y G.CHRYSSEAFIS⁴³ lo interpretan, parece que con acierto, así. El primero se basa en esta lectura: ὃ δ' αἰεὶ πάσσονα γυῖα, / ἀπτομένου φορέεσκε πόνου χροίῃ δ' ἔτ' ἀμείνων, "Pollux, au contraire, soutenait le feu de la lutte, ses membres toujours plus puissants, et son teint n'en était que plus beau"; considera inútil corregir ἀπτομένου de los *Mss.* por un ἀύξομένου (como hacen LEGRAND y GOW, en base a una conjetura de MEINEKE), dado que sustituyen una imagen por una sim-

pleza o vulgaridad; la lucha se hace más ardorosa y el recuerdo del "fuego" para el combate en el punto álgido de éste resulta muy apropiado. Idéntica lógica se impone para el final del v. 114, al sustituir el nom.s. ἀμείνων por ἀμείνω, convirtiéndolo en atributo de πάσσονα γυῖα. El resultado sería ilógico, y ROUX se pregunta con razón "Comment le feu de la lutte pourrait il améliorer 'le hâlé' du corps de Pollux". Lo prodigioso y lo que explica el origen divino del Tindárida es que "le teint vermeil et fragile de jeune μεῖράκιον, malgré la chaleur de l'assaut, malgré les souffrances que lui inflige le martellement des coups, reste inalterable, ne pâlit ni ne rougit, et mieux encore, ne cesse d'embellir et de prendre plus d'éclat" (ibid. p. 84). Se mantiene, pues, el nominativo ἀμείνων de los MSS., considerándolo como un atributo de χροιά. Aclaración correcta; además de conservar la tradición manuscrita en ambos casos, el sentido entronca de forma anular con οἰνωπός y su posible fuente (Eurípides) y las piezas de esta "orfebrería" helenística encajan.

La visión de G.CHRYSAFIS es diferente, al respetar la lectura auténtica de los MSS.: σάρκες δ' αἱ συνίζανον, ἐκ μεγάλου δὲ αἶψ' ὀλίγος γένετ' ἄνδρὸς· ὃ δ' αἰεὶ πάσσονα γυῖα ἀπομένου φορέεσκε πόνου καὶ χροιά δέ τ' ἀμείνων. Existe, efectivamente, un paralelo literario, para aceptar ἀπομένου πόνου (y olvidar ἀυξομένου), pero en la prosa de Jenofonte (Cyr.1.6.25): τῶν ὁμοίων σωμάτων οἱ αὐτοὶ πόνοι οὐχ ὁμοίως ἄπτονται ἄρχοντός τε ἀνδρὸς καὶ ἰδιώτου ἄλλ' ἐπικουφίζει ἢ τιμή. Para el helenista el pasaje es sugestivo por dos razones, puesto que ἄπτομαι aclara cómo el esfuerzo físico afecta a personas de temple diferente; el verbo está empleado para dilucidar los efectos opuestos que el trabajo supone "on the bodies of men who are noble or ignoble". El ejemplo de los gemelos Cástor y Polideuces sería una idéntica réplica: los dos se podrían considerar dentro de esa dualidad frente a Ámico. El autor traduce, en suma, así el pasaje: "As he sweated, his flesh was contracted and suddenly from a great man he was becoming smaller and smaller; on the contrary Polydeuces' limbs, as the toil was better" (cf.a.c. p.49). Está clarísimo que χροιά se refiere a la parte a la que más afectan los golpes y el esfuerzo del combate, y, por ello, al color de las mejillas; también lo está el que πάσσονα

γυῖα es una alusión a los miembros y músculos en general. En resumen, representan una buena aclaración anular del οἶνωπός del v.34.

No es decisiva, en todo caso, la elección entre χροῖῃ / χροϊή, o ἄμείνω / ἄμείνων. Porque los traductores afinan bastante en sus versiones respectivas, aunque no repararan en que se contradicen de la que ya han efectuado para οἶνωπός anteriormente. E. LEGRAND, sobre un χροῖῃ ἄμείνω, vierte por "d'un plus belle carnation", y PISANI-UNTERSTEINER sobre la misma lectura lo hacen por "membra piu grosse e migliori di colorito". En nota al verso R.J.CHOLMELEY opta por una solución intermedia (καὶ χροῖῃ ἄμείνων), traduciendo por "better in colour too", con la indicación de que ἄμείνω "is less appropriate. It is not the limbs, but general aspect wich is described. In the sportman's phrase Pollux 'smilling'".⁴⁴

Por otra parte, los posibles homerismos de esta pelea nos traen a la luz una situación nueva, ilustrativa de la imagen que acabamos de comentar; el gigante termina por escupir sangre roja (φοίνιον, v. 98) y, por último, de su ceja brota "sangre negra" (μέλαν αἶμα, en v. 125). Los paralelismos homéricos del sudor y escupir sangre en abundancia, constantes de todo combate de boxeo, afloran en *Il.* 22. 688 (ἔρρεε δ' ἰδρώς), y 697 (αἶμα παχύ); lo mismo en Apolonio Rodio, 2.50 (στηθέων ἐξ αἶμα κεδάσσαι), y 2.59 (παρηίδας αἵματι φῦρσαι). Hay datos comunes en este aspecto también con otros pasajes homéricos (e.g., *Od.* 18.21, 95, e igualmente 1.166, en el combate Ulises-Iro. Todos ellos indican que la tonalidad de la piel del rostro camina irremediablemente hacia la palidez, y, por ende, hacia un ὥχρος, el desfallecimiento o la muerte. Pudiera ser muy bien μέλαν / φοίνιον lo contrario de οἶνωπός. Para RUMPEL φοίνιον es 'funestus', 'dirus', con esa idea próxima a la muerte, y en la expresión formular nos parece clara la misma idea desde φοίνιον al μέλαν del v.125, en forma de *climax*. En similares términos cuenta Simeta (*Id.* 2.88) cómo su cutis vira hacia la palidez, mediante una comparación natural con el tapso: καί μεν χρῶς μὲν ἐγίνετο πολλάκι θάψω; y también cómo Eros, cual sanguijuela de laguna, extrae μέλαν αἶμα de su cuerpo, que viene a ser lo mismo, pero con tintes más funestos y sombríos aún, en 2.55-56. La ausencia o la pérdida de sangre vuelve la piel macilenta, enfermiza, y más flácidos los miembros, menos enteros y

de coloración pálida. Es el flujo de la sangre bajo las mejillas lo que convierte al cutis en sonrosado y saludable. Y por eso Polideuces es οἰνωπός, y Ámico no lo es; ante ello no cabe, en definitiva, un mayor contraste en ambas figuras, ya desde la estampa misma.

En todos los casos en que Teócrito usa la fórmula homérica con μέλας, del tinte sombrío se pasa fácilmente a una imagen o símbolo de muerte; noche y muerte coinciden para conferir ese carácter siniestro. Hilas se ahoga ἐς μέλαν ὕδωρ y en plena noche (*Id.*13.49); en la noche oscura se queja también Simeta de que la μέλαν ἐκ χροὸς αἶμα haya huído de su cutis (2.55-56); y Hécate hace temblar también en la noche a los propios perros, cuando ἐρχομένην νεκύων ἀνά τ' ἡρία καὶ μέλαν αἶμα⁴⁵.

Con la leve diferencia de que el *Id.*22 desarrolla esta acción en pleno día, tal vez las imágenes con αἶμα φοίνιον y μέλαν αἶμα, con menos sombras, adquieran una mayor plasticidad, si bien en el fondo son el preludio de la derrota misma del gigante; es la misma técnica ya aclarada antes: de lo externo a lo interno, (del εἶδος al ἦθος), de la pérdida de sangre a la muerte; los epítetos de la fórmula son, pues, ominosos. Especialistas en los calificativos del autor, como la americana L.HARDING GOLD, ven esa misma idea sobre todo en el *Id.*2: "Theocritu's use of color adjectives in this Idyll is as sophisticated as in other poetic techniques in that the colors emphasize the fiery, passionate nature of the poem and its contrasts of horror and serenity; μέλαν (lines 13 and 55) 'black' both times in the epic formula μέλαν αἶμα and included in the two most terrifying images of the whole poem"⁴⁶. Pero en el *Id.* 22, en lo que al color respecta, contraste y dualidad se han acrecentado: el poeta se sirve sólo de dos colores, blanco y rojo; y de las fórmulas citadas, μέλαν αἶμα (v.125) no es otra cosa que el *clímax* que corona αἶμα φοίνιον del v.98. La diferencia del color rojo en *φοιν- con respecto a los demás -οἰνωπός incluido- es precisamente su viraje y relación con φόνος en muchos ejemplos del *Corpus Theocriteum*, según se verá⁴⁷. Frente a él, *ῥοδο-, *ἔρευθ-*οἰνωπ-, *μαλο-, y también *πορφυρ-, se alejan totalmente de esa relación con la violencia, φόνος o αἶμα. Desde el plano del color, la diferencia entre Polideuces y Ámico (οἰνωπός / φοίνιον - μέλαν)

estriba en una denotación cromático-tonal evidente.

Polideuces no es un bronceado atleta, como algún editor quiere ver; un argumento que, tal vez, lo desmiente es el hecho de que en Apolonio Rodio tampoco lo es (2.43-44: Τοῖος ἦν Διὸς υἱός, ἔτι χνοάοντας ἰούλους / ἀντέλλων, ἔτι παιδρὸς ἐν ὄμμασιν). La inacabada querella sobre cuál de los dos publicó primero su obra, tiene un valor secundario en el punto que tratamos; dos poetas coetáneos están siempre pendientes mutuamente, por el propio gusanillo de la rivalidad; siempre hay ecos del uno en el otro, ora un ataque, ora una coincidencia⁴⁸.

La prioridad no importa, sí empero el que ambos coincidan en la descripción de Polideuces en términos de radiante belleza, aunque con diferencias. Ante las traducciones que con frecuencia sancionan un color oscuro ("hâle, bruno, swarthy, braünlich, brun"), sospechamos que tal vez la causa se debiera a una falsa concepción del color del rostro y sienes de los Argonautas en Apolonio Rodio, 2.159: Ξανθὰ δ' ἔρεφάμενοι δάφνη καθύπερθε μέτωπα; o de Jasón en particular, ξανθῇσι παρησίιν ἡδὲ μετώπῳ, en 4.72. La sospecha de que el epíteto de color alude a las evidentes huellas del sol y la brisa marinas en los rostros, y, por consiguiente, ξανθός es un tanto extraño, aunque bastante general para muchos; de ahí la versión por un tinte oscuro⁴⁹. Nuestra extrañeza no va por ahí, dado que ξανθός es uno de los términos de color más estables en cuanto a matiz y saturación en griego; si se analiza con detenimiento el contexto, se explica muy bien su aparición en él. La frente es en el primero de los casos ξανθόν porque los cabellos, sobre los que ciñen coronas de laurel, lo son en sus bucles que rodean sienes y rostros; en el segundo, mejillas y frente acusan un color amarillo rojizo por la lana del vellocino mismo, logrando que la cara de Jasón sea ἔρευθος, rojiza como el destello de la llama de fuego, según indican los vv.173-4: καί οἱ ἐπὶ ξανθῇσι παρησίιν ἡδὲ μετώπῳ / μαρμαρυγὴ ληνέων φλογὶ εἴκελον ἵζεν ἔρευθος. La traducción de E. DELAGE nos parece perfecta: "sur la blancheur de ses joues et de son front l'éclat de la laine mettait une rougeur pareille à une flamme"⁵⁰.

Aplicando estas consideraciones al caso que nos ocupa, tampoco se puede, ni se debe, traducir οἰνωπός por "sunburnt", pese a que

Polideuces es uno de los Argonautas. Lo afirmamos con rotundidad, ya que Teócrito ha creado para esa concreta denotación nada menos que un *hárapax*: ἡλιόκανστος. Se aplica en una ocasión tan sólo y para el rostro de una muchacha, Bombica, en *Id.* 10.27. Si οἶνωπός califica no ya a un mortal, sino divinal, cabe pensar en una semántica distinta para el epíteto, lo que el poeta nos quiere transmitir. Y es por ahí por donde debe de comenzar una precisión del adjetivo más ajustada. De momento hay una conclusión aplastante y bien sencilla: las traducciones por "swarthy", "dunkler Haut", "braunliche", "bruno", "moreno", "de bronceada tez", no nos convencen en absoluto. Sólo las versiones de C.AMEIS ('roseus') y EDMONDS ("ruddy as the wine") parecen acertadas; perfecta la de BRIOSO por "el sonrosado Polideuces".

También G.ROUX corrobora que Polideuces no es un atleta bronceado para Teócrito, al comparar su versión con la de Apolonio y ver puntos de confluencia en 2.43-44: ἔτι χανόντας ἰούλους ἀντέλλων, / φαιδρός ἐν ὄμμασιν. Al concatenar esta descripción con la del primero por οἶνωπός, concluye que este epíteto califica un rostro de aspecto delicado y frágil, de mujer o de hombres muy jóvenes, imberbes aún, cuyas mejillas guardan una frescura femenina. La diferencia es que en Teócrito explota la imagen, pero con una mayor discreción que Apolonio.⁵¹ En efecto, a tal carácter parece referirse Ámico de forma insolente con la ofensiva frase del v. 69: Ἐγγὺς ὀρῶς οὐ γύννις ἐὼν κεκλήσεθ' ὁ πύκτης, M.BRIOSO en su traducción quizá exagera ese aspecto, yendo en directo al feminismo y atractivo erótico, no menos patente en οἶνωπός.⁵²

A nuestro entender, salvado ese acento marginal, el matiz que estos dos últimos helenistas conceden al término de color se nos antoja acertado y correcto. Nuestra traducción es, por ello, "de sonrosada mejilla", en la misma línea cromática con que denominamos a un vino rosado o "clarete"; aun latinizando la traducción, verdad es que ésta mantiene una conexión clara con el origen del epíteto mismo; οἶνωπός en su estricto sentido es "rostro de color vino", lo que nos lleva a la misma conclusión ya esbozada páginas atrás: el relativismo de los términos cromáticos griegos. Si el poeta había utilizado el sustantivo para definir el color de la púrpura (cf. οἶνω πορφύροισ en el cap. primero), ahora ese *chrōma*

pasa de un oscuro a claro, sin mezcla alguna, además, de tintes violáceos, es decir, fríos. A su vez, los poetas utilizan para el rostro también πορφύρεος, en virtud del mismo principio, en asociación igualmente con οἰνωπός. Así Nonno, *D.* 18.143, para el conatural fuego de púrpura en sonrosadas mejillas de mujer: οὐκέτι πέμπεις / ἔμφυτον οἰνώπησι παρηΐσι πορφύρεον πῦρ.

No es infrecuente topar en la *Antología Palatina* versos como los anteriores, pero referidos al hombre; al paso del típico imberbe o μειράκιον a ἀνὴρ, que, cuando ennegrece su barba pierde todo atractivo como *erómeno*: *AP.* 11. 36-37, Ἡνίκα μὲν καλὸς ἦς, Ἀρχέστρατε, κάμφῃ παρειαῖς / οἰνωπαῖς ψυχὰς ἔφλεγες ἡιθέων. El tema es pesado; inevitable el recordarlo, aún con empalago de nuestra sensibilidad; en Teócrito lo vemos abiertamente en ocasiones. Pero, cuando aparecen intenciones de tal tipo, también es cierto que el tema se suele exagerar bastante; cada ejemplo merece su comentario y para un recto juicio, se debe huír de la generalización. Pese a la versión de ROUX y BRIOSO, no creemos que οἰνωπός conecte con esa línea necesariamente; el poema discurre por otras vías, con intenciones bien distintas. Con el epíteto el poeta está describiendo un rostro juvenil, de origen divino, no exento de belleza -por supuesto-, pero nada más. La insultante expresión de Ámico (γύννις) no pasa de un vulgar insulto, que presupone una ironía trágica, la trampa mortal ante una apariencia sublime mal interpretada. En los precedentes clásicos del epíteto, Eurípides, sucede lo mismo: Penteo ha caído en esa misma trampa, ante la presencia de un joven, que no muda la color de un οἰνωπός a un ὤχρως. En ambos casos hay una belleza tranquila, inmutable, sublime, pero temible cuando se la maltrata. Otra cosa es que este personaje, proyectado luego en un repetido ἀνδρόπαις, se convierta en una estampa banal *a posteriori*.⁵³

La confrontación del recital del combate Polideuces-Ámico entre Apolonio y Teócrito, en lo que a términos color/luz respecta, arroja cierto parecido, pero sobre todo acusa notables diferencias; a lo largo del pasaje de *A.2.* 1-97 sólo hallamos dos términos que denoten luz/color: Ámico está descrito con tintes sombríos, con oscura capa doble (v.32, ὁ δ' ἑρεμνὴν δύπτυχα λώπην) y una maza de olivo silvestre (v.34, ὀριτρεφέος κοτίνοιο); el

contraste con la belleza del Tindárida es evidente (v.40-43): ὁ δ' οὐρανίῳ ἀτάλαντος / ἀστέρι Τυνδαρίδης, οὐπὲρ κάλλισται ἔασιν / ἐσπερίην διὰ νύκτα φαινομένου ἀμαρυγαί. Estos dos únicos datos bastan para la diferenciación de caracteres, tanto externos como internos. Si en Apolonio hallamos luz-sombra, en Teócrito topamos luz-color, no sin el olvido de tintes sombríos para el gigante, tal y como hemos analizado ya. La expresión de Apolonio ἔτι φαιδρὸς ἐν ὄμμασιν recuerda el mismo tema del ἀνδρόπαις, y sugiere el οἰνωπός teocriteo, pero con la consabida diferencia luz/color. Repetimos que ambas fuentes son eurípideas; tanto uno como otro epíteto los emplea el dramaturgo para niños o personajes jóvenes: los hijos de Jasón y Medea (*Med.*1043) tienen ὄμμα φαιδρόν; el dios οἰνώψ, el afeminado o θηλύμορφος, el γύννις, el de cabello ξανθός y piel delicada (λευκὴ χροιά), el dios cuya mirada fascina no es otro que el Dioniso eurípideo de *Ba.*236: οἰνωπας χάριτας Ἀφροδίτας ἔχων. En el fondo tal expresión es la misma que hemos citado en Apolonio (ἔτι φαιδρὸς ἐν ὄμμασιν), si bien decolorada frente al οἰνωπὸς Πολυδεύκης de Teócrito. Nos hallamos, en suma, ante un tipo de personaje que arranca de Eurípides y que -con más o menos acento- aflora en Apolonio, Teócrito, Nonno, e invade la *Antología Palatina* de forma más atrevida. Las explicaciones de G.ROUX son, para οἰνωπός, válidas, pero matizables según autores y ejemplos.

Hay, de todas formas, algo en las argumentos de ROUX que no compartimos; al insistir en οἰνωπός como denotador de todo lo contrario a virilidad atlética indica: "Il caractérise une certaine fraîcheur éclatante du teint et l'adjectif français 'vermeil' que nous appliquons également à une grappe de raisin, à la couleur d'un vin, o au teint d'une jeune fille, me parait en être l'équivalent plus exact" (ibid. p.839). Parece un intento de unificar el valor general que en griego posee desde su origen (recuérdese que se aplica a uvas o racimos, βότρυς). Lo que no resulta admisible ya es su afirmación (cf. nota, p.83) de que la etimología del radical *Foivo- no fuera entendida en οἰνωπός, como no se entiende en francés tampoco *vermiculus* en "vermeil". La comparación no es nada acertada; tenemos de por medio unas diferencias de evolución lingüística notables; pero, sobre todo, la productividad de términos griegos en οπ-, ωπος-, la sencillez y popularidad de la raíz

**Foivo-* (un término de cultura, tan general como antiguo), abogan por pensar en todo lo contrario. En un poeta helenístico es aún más impensable; y la crítica especializada nos destaca muy bien sus cualidades de *poetae grammatici*, con expresiones como "Ma presso gli alessandrini filologia e poesia sono strettamente unite"⁵⁴.

Hemos aclarado, en suma, el espectro de este color básicamente rojo que late en οἶνωπός; preferimos un color menos encendido que el sancionado por el francés "vermeil"; un rosado o rosáceo, similar al que Teócrito nos indica en 15.128 (ὁ ῥοδόπαχυς) para el dios de la belleza helenística: es el rostro sonrosado, juvenil y sano, en su normal coloración, sin exageraciones ni *excursus* literarios alambicados; sencillamente, lo opuesto a un rostro enfermo o demacrado y que el pálido ὤχρός parece denotar. Y así es como H.DÜRBECK comentaba la fuente de toda esta corriente en torno a οἶνωπός desde Eurípides, un color claro, hasta el punto de verlo como sinónimo de λευκός: cf. *Cret.* 11 (οἶνωπὸν φένυν); *Ba.* 438 (οὐδ' ὤχρος, οὐδ' ἥλλαξεν οἶνωπὸν γένυν), que, confrontado con el dios de los v. 457 de la misma obra (λευκὴν δὲ χροίαν ἐκ παρασκευῆς) le llevaba a ver tal sinonimia: "Λευκὸς dürfte hier synonym mit οἶνωπός gebraucht sein" (o.c., p. 190).

No pueden hacerse más precisiones en cuanto a tono y matiz, por el consabido relativismo de todo término de color griego; además, a un rostro no se le pueden aplicar tintes pictóricos planos. Nada más difícil de precisar con exactitud el *chrōma* de un rostro; de ahí comparaciones y colores que se le otorgan: μελίχλωρος, φοῖνιξ, ἐρυθρός, ῥοδόεις, μαλοπάρανος, πορφύρεος, ἡλιόκανστος, μελανόχρως, λευκός. Teócrito se ha servido de todos ellos, sin preocuparse de encasillarlos dentro de lo femenino o lo masculino. Todos en su base son rojos, de coloración cálida en mayor o menor dosis y de la que se debe partir siempre. En bloque podemos oponerlos a ὤχρος, pero no a λευκός, el denotador de un rostro femenino bello, claro y no ajado por los rigores de la intemperie frente al del varón. Es muy diferente -por mucho feminismo que algunos quieran apreciar en el sintagma teocriteo- ὁ ῥοδόπαχυς "Ἄδωνις de la sensación a extraer del epigrama para el mismo dios: "Ἄδωνιν ἢ Κυθήρη / ὥς εἶδε νεκρὸν ἤδη / στυγνὰν ἔχοντα χαίταν / ὤχρὰν τὴν παρειάν. Fren-

te al énfasis del primero en la belleza y el color natural, ὡχρὰν παρειάιν se refiere a una mejilla muerta. El concepto de fuerza salvífica que se entrevé en οἶνωπὸς Πολυδεύκης, amén de las denotaciones estéticas, es con abierta franquía lo opuesto a ὡχρός.

Estamos muy lejos del *Φοῖνο- homérico en cuanto a tono y también matiz, para mar y bueyes, y su equiparación a ἐρυθρός, o bien a αἶθρο o a μέλας. Teócrito no desconocía esa línea de saturación cromática; bien lo demuestra con el sintagma οἶνω πορφύροισ de *Id.* 5.125, ya comentado en páginas precedentes: se emula el verbo (acromático quizá en Homero para aguas en movimiento), pero a la par se le dota cromática, con lo que la diferencia es notable; una doble imagen de color mezclada con las ideas de alegría y fecundidad naturales es lo que aquí se nos transmite.⁵⁵ Teócrito se ha decidido por el sentido cromático (=moderno) que el verbo πορφύρω encierra en la mayoría de los autores helenísticos.

E) ΟΙΝΩΠΟΣ Y LA ALTERNANCIA DE COLORES ROJO / BLANCO DENTRO DEL IDILIO 22

Tal como ya se indicó, los dos únicos colores que se alternan y suceden en el *Id.* 22 son el rojo y el blanco, con un notable predominio del primero y de la forma que sigue:

1) V.7-8, los Tindáridas actúan entre el fragor y el tumulto de la batalla sangrienta: ἵππων αἱματόεντα ταρασσομένων καθ' ὅμιλον.

2) V.27-8, huida de la nave Argos ante los peligros del Ponto: Ἀργὼ καὶ νιφόεντος ἀταρτηρὸν στόμα Πόντου.

3) V.34, el rostro de Polideuces es οἶνωπός: Κάστωρ δ' αἰολόπωλος ὅ τ' οἶνωπὸς Πολυδεύκης.

4) V.34-43, dentro del *locus amoenus*, guijarros de plata y cristal para la fuente entre álamos blancos: λάλλαι κρυστάλλῳ ἡδ' ἀργύρῳ ἰνδάλλοντο / ἐκ βυθοῦ ὑψηλαὶ δὲ πεφύκεσαν ἀγχόθι πεῦκαι λευκαί τε πλάτανοί τε καὶ ἀκρόκομοι κυπάρισσοι.

5) V.72, crítica de las peleas épicas: ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοῖδε κυδοιμοί.

6) V.98-99, Ámico da muestras de debilidad en la pelea por la pérdida de sangre: ἔστη δὲ πληγαῖς μεθύων, ἐκ δ' ἔπτυσεν αἷμα /

φοίνιον.

7) V.125, se agrava por la misma causa el aspecto de su rostro: ἐκ δ' ἐχύθη μέλαν αἶμα θοῶς κροτάφοιο χανόντος.

8) V.110-115, en medio del combate Ámico suda, se desmejora con la mengua de su corpulencia; Polideuces, en cambio, mejora el color de su rostro. Aunque el pasaje está lleno de correcciones y variantes, el controvertido sintagma χροιά/χροιῇ, o ἀμείνων/ἀμείνω es una continuación y una respuesta anular al término οἶνωπός del verso 34: Σάρκες δ' αἱ μὲν ἰδρῶτι συνίζανον, ἐκ μεγάλου δὲ // αἶψ' ὀλίγος γένετ' ἀνδρός· ὃ δ' αἰεὶ πάσσονα γυῖα // ἄπτομένου φορέεσκε πόνου καὶ χροιά δέ τ' ἀμείνων.

9) Curiosamente el padre de las doncellas raptadas, Λεύκιππος, se reitera en v.138 y 147.

10) En v.193-95, el penacho en el caso de Cástor es rojo: τοῖο σάκος, φοίνικα δ' ὅσον λόφον ἵκετ' ἄκωκή.

Da la impresión de que el poeta se ha obsesionado con el color rojo, puesto que a partir del v.72 no existe otro que él, a excepción de las alusiones a Leucipo. Tal insistencia no puede ser continuación de la idea estética que en οἶνωπός se pretende. Y por muchos que sean los símbolos del rojo para los especialistas en cromatismo, el *clímax* de violencia a partir del v.62 es evidente y su final es la muerte. Esta y no otra parece ser la atmósfera que el poeta ha querido crear, para censurarla a la vez, a través de la comedida voz de Polideuces, en v.72: ὀρνίθων φοινικολόφωv τοιοῖδε κυδοιμοί.

Si se busca una simbología, hay que ligarla en este caso a la sangre. De los símbolos antiguos es el mágico el prevalente, parece, por su relación con el color de la sangre, el esplendor de la luz solar o el fuego; lo apotropaico, como derivación inmediata de lo mágico es muy corriente.⁵⁶ Y con ese sentido quizá entronque el caso que nos ocupa, si es que se le debe buscar una concreta simbología por su reiteración en el *Id.* 22. Por lo pronto, tenemos en el artículo de CAGIANO un curioso dato que avala lo que sospechamos en torno al valor apotropaico: en las metopas del templo de Sición los Argonautas llevaban armas y vestidos pintados de rojo, y rojas eran también las proas de sus bajeles (cf. *Fouilles de Delphes*, VI.1. p.27 ss.). Y el rojo penacho de Cástor, que Linceo sólo

logra rozar en el v.195, nos recuerda lo mismo; la frecuencia del color rojo en las armas micénicas, en los carros de guerra, penacho y armadura, se orienta en idéntica directriz, a fin de asustar al enemigo, alejar el mal y/o evitar la muerte. Un arcaísmo con reminiscencias homéricas, del que Teócrito se sirve en la ambientación de la escena para el segundo de los combates. Prueba evidente de lo que decimos es la crítica en el segundo de los combates, en versión más moderna, al comparar dicho penacho con la cresta roja de los gallos; lo apotropaico queda en ridículo, sustituido por la condena de la ferocidad, violencia y rechazo a la sangre misma. Es el rechazo de lo salvaje mediante una imagen externa de color: el gallo de roja cresta, capaz de destrozarse a picotazos cabeza y cuello con la única obsesión de pelear y vencer. El salvajismo de la épica y su más externa manifestación, la sangre, empalagan y se ridiculizan.

Sintetizando un poco explicaciones de CAGIANO DE AZEVEDO sobre el *tandem* rojo-sangre, cabe una explicación de οἶνωπός desde el mismo ángulo físico: si Polideuces es tal, la base real de serlo radica en la sangre misma que colorea en rojo las mejillas juveniles a través de una fina y tersa piel. Y la misma idea natural se puede postular, si se tiene en cuenta que su origen es el Dioniso y ritual euripideo: al ingerir la bebida sagrada (οἶνος) cualquier humano adquiere el aspecto del dios; el vino también sonroja y colorea las mejillas; únase la forma esférica de éstas con la de la uva y se obtendrá una metáfora de toda esa línea estética. Ha de ser observado οἶνωπός, en consecuencia, desde la naturaleza y la salud mismas que se transforman en hermosura, por la lógica desacralización del epíteto en cuanto se sale de su esfera. En todo caso, estética, origen divino, función salvífica - y hasta sentido apotropaico- cuadran en perfecta síntesis para su personaje como el Tindárida. No se olvide, por último, que su hermano es αἰολόπωλος, y que en el primer término del compuesto tenemos una evidente relación con αἶών, "fuerza vital" relacionable con la salud misma.

En una búsqueda simbólica caben muchas ideas y conexiones; ante todo al observar la distribución de esos dos únicos colores alternantes, rojo/blanco, con una equilibrada disposición en la estructura: A-B-B-B-A-A-A-A-B-B-A (7 ej. de rojo y 5 de blanco).

Dos hechos coincidentes no deben olvidarse: a) el *Idilio* 22 es el poema donde más se utiliza el rojo, y b) el blanco es su única contrapartida alternante. Cabe ver símbolos por doquier. Si de atletas se trata, lógica la aparición del álamo blanco (λεῦκαι) por su relación con Heracles y la saga; en Λεύκιππος hemos visto resonancias ancestrales de una nobleza privilegiada.⁵⁷ Si se ha de dar una razón en bloque de esta amalgama de colores, sólo desde el estilo es posible: radica en la propia belleza de dicha imagen de color y sus respectivas asociaciones. El rojo y el blanco son dos colores bellos en sí por su propio resultado sociativo y contrastivo al propio tiempo. Es un "narrative pattern", por consiguiente, de lo que en el fondo se trata. Si nos fijamos en la plétora de ideas o asociaciones que ambos colores nos sugieren por separado, las relaciones se amplían; pero en síntesis lo que hay es una imagen predilecta que, si bien la hemos detectado en el estudio anterior con πορφύρεος, emerge con prolífica reiteración.

Dentro de ese nudo de símbolos hay que aludir, por último, a un artículo reciente y breve de Ph.L.THOMAS, referido sobre todo a la literatura latina, aunque con precedentes en la poesía griega⁵⁸; su conclusión ante una combinación cromática tal es la de que son preludio o síntoma de desastre o muerte.⁵⁹ Hay tres casos claves en griego que postulan tal síntoma: 1) Homero (*Il.* 4. 141-7) a propósito de la herida de Menelao, asociación de marfil (=blanco) a huesos y sangre (=rojo) en un largo símil: ὣς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοῖνικι μίηνῃ /... τοῖοί τοι, Μενέλαε, μιάνην αἵματι μηροῖ ἐυφύες; este *clímax* de tensión parece reiterarse en la fórmula μέλαν αἶμα de los v. 148-50: ῥίγησεν ... Ἀγαμέμνων / ὥς ἴδεν μέλαν αἶμα καταρρέον ἐξ ὤτειλῆς. La secuencia que aquí se despliega nos recuerda bastante la de Ámico en *Id.* 22, con la mención de la sangre en forma de *clímax* (αἶμα φοῖνιον y μέλαν αἶμα); la diferencia es que allí es un mero susto y aquí una ironía trágica que barrunta la muerte. 2) En Esquilo (*Ch.* 533) el coro refiere el sueño de Clitemestra: la serpiente (que ella misma ha traído a la vida) es amamantada con leche (=blanco) y un coágulo de sangre que brota de su propio pecho (=rojo): ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι. En los versos que subsiguen (548-50) Orestes interpreta el sueño como un presagio de la violenta muerte de

su madre por sus propias manos. 3) En Sófocles (*Ant.*1238-39), la mejilla de Antígona, muerta ya, es λευκή; sobre ella fluye la roja roja sangre del agónico Hemón tras el suicidio: καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλει ῥοήν / λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος.

La asociación de THOMAS parece evidente en los anteriores versos, pero falta un estudio de conjunto para dicha tesis dentro de la poesía griega. Trasladado dicho esquema al *Id.*22, se puede llegar a las mismas conclusiones con respecto al color rojo, puesto que de un tema épico se trata en la base, en los ss. *clisées*: ἵππων θ' αἱματόεντα ταρασσομένων καθ' ὄμιλον, ὀρνίθων φοινικολόφων, ἔπτυσεν αἶμα/φοίνιον y ἐχύθη μέλαν αἶμα. Para οἰνωπός, pese a la posición estética que ante todo hemos explicado, habida cuenta del origen y enfrentamiento entre Dioniso-Penteo en el drama, podría quizá ser trasladada al de Polideuces-Ámico. En ese caso, tal vez se pueda entrever el símbolo de un poder dormido, implacable y que acarrea la muerte; la connotación blanco/rojo brota claramente en el v.112-14, con las expresiones Σάρκες...ἰδρῶτι συνίζανον y καὶ χροιά δέ τ' ἀμείνων para uno y otro personaje. Suponen no sólo una aclaración de οἰνωπός en Polideuces, sino del aspecto de derrota, palidez, sudor, y desmayo en Ámico. A la connotación de belleza en el primero se sumaría la de peligro inminente, al despertar esa terrible calma irónica. Quizá sea exprimir en demasía el limón del simbolismo, pero es pensable.

No puede argüirse, en cambio, que los restantes usos del color blanco obedezcan a idéntico simbolismo peligroso y mortífero; Ἄργώ y νιφόντος son términos luminosos que engrandecen la saga; y la reiteración del nombre parlante Λεύκιππος obedece igualmente a razones de luminoso abolengo ancestral; al atletismo los λεῦκαι en torno a la fuente. Quizá a puro gozo sensorial tan sólo las connotaciones de brillo y blancura en el v.39: λάλλαι κρυστάλλῳ ἢ δ' ἄργύρῳ ἰνδάλλοντο / ἐκ βυθοῦ. Se mezclan sensaciones de transparencia, color y sonoridad; no vemos un signo de muerte ni en κρυστάλλῳ ni en ἄργύρῳ. Porque la fórmula ominosa para explicar la muerte en el agua de Hilas (*Id.*13.49) es μέλαν ὕδωρ, y no λευκὸν ὕδωρ o ἄργύρεον ὕδωρ. Por lo demás el tema del agua es ambiguo: desde un elemento de paisaje hasta poderes de otorgar vida y suprimirla, por lo que también puede causar la muerte, según se advierte más

adelante.

Y tras este análisis del color en el presente poema, bien pudieran extraerse las conclusiones siguientes:

1) En el *Id.* 22 el uso alternante de sus dos únicos colores (rojo/blanco) encaja a la perfección con la estructura, no sólo dípica, sino también contrastiva de la composición, desde el punto de vista estructural y puramente lingüístico.

2) La causa primordial de dicha asociación cromática obedece a esa disposición o estructura ante todo.

3) La conexión del rojo con el peligro y muerte como símbolos parece generalizada a lo largo de todo el poema.

4) En οἶνωπός, en cambio, hallamos una doble vertiente:

a) Desde el punto de vista externo, es lo estético, la belleza, lo inmediato y detectable.

b) Desde el punto de vista de sus orígenes (Dioniso) late un símbolo de ironía trágica, de terrible calma: un poder sereno, dormido, una belleza terrible cuando se la maltrata; un símbolo de peligro y muerte también, en consecuencia.

5) Frente al color rojo, más unitario, estridente y poderoso por la amplitud de su ejemplificación, el blanco se presenta más difuso por su polivalencia:

a) El agua con epítetos sombríos es un elemento destructivo que preludia la muerte, a la par que con los claros queda enmarcada como elemento atractivo del paisaje.

b) El álamo blanco un símbolo de atletismo, con todo lo que esa faceta conlleva o supone.

c) Λεύκιππος lo es de luminoso abolengo, de aristocracia.

d) Νιφόεντος Πόντου un elemento estético, descriptivo de paisaje. Recuerda el color blanco de la nieve, pero aquí no lo denota, puesto que se refiere a las frías aguas del Mar Negro, no al color de las mismas. Es ejemplo único en el poeta; para el color de la nieve se sirve de λευκός.

Queda, y concluimos nuestro cometido, encuadrar estas precisiones en torno al color con las ideas generales de la crítica con respecto a este *Idilio* 22.

VII) CONCLUSIONES DE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA SOBRE ASPECTOS DE FONDO Y FORMA: SU CONEXIÓN CON NUESTRA VISIÓN DEL COLOR Y ESTRUCTURAS EN EL IDILIO XXII

Nuestro cometido hasta el momento ha sido desentrañar el color en el poema. Dicho cromatismo lo hemos encuadrado dentro de una estructura cuadripartita escindida en dos bloques. En ella se insertan temas de fondo, símbolos, orígenes, precedentes o modelos de estilo, que, relacionados o no con el color, deben señalarse, para corroborar nuestras conclusiones definitivas.

En primer lugar, sobre la fuente euripidea del ἀνδρόπαις ο μαιράκιον, además del trabajo de ROUX ya citado y criticado, está el de M.CAMPBELL⁶⁰; para éste la escena del enfrentamiento entre Polideuces-Ámico tiene un claro precedente en la de Dionsio-Penteo en la obra euripidea. Las coincidencias son notables, desde luego: la ἡσυχία del dios frente al nerviosismo y la mente obsesiva de Penteo; la aversión a los extranjeros; la falta de respeto por la ξενία en Ámico, preso de idéntica obsesión, clara desde los prolegómenos del combate, y reiterada anularmente al final del mismo (= Apolonio, 2.5, ὅς τ' ἐπὶ καὶ ξεινίοισιν ἀεικέα θεομὸν ἔθηκε): "Amycus is a freakish monstrosity, abhorred by heaven; Polydeuces in contrast is lovely, alluring, has down on his cheeks and possesses bestial strength... But it is hard not to think also of the ἡσυχία of Euripides' Dionysus in the face of one seized by an obsession A.43 f. could easily be modelled on a description of that god. Dionysus, like Polydeuces, has a seductive charm (Bacch. 453 f.). Unlike the wild Pentheus (id.987 f.), he is dignified and serene (622 f.). This again resembles Polydeuces" (ibid. p. 39). Y en lo que respecta al epíteto las coincidencias son mucho más evidentes, como es natural: "It cannot be a coincidence that Polydeuces is graced with the epithet οἰνωπός, which is surprising for him. This is what Euripides calls Dionysus at Bacch.236, and cf. id. 438 οἰνωπὸν γένυν, S. OT. 211, οἰνώπα Βάκχον. Dionysus is οἰνωφ in A.PG.44, 5 and (predictably) several times in Nonnus" (cf. ibid. p.39). La prioridad en la publicación es para Apolonio: "It is hardly likely that Apollonios picked up the hint in Theo-

critu's οἶνωπός. Theocritus has alluded to his predecessor's treatment in admiration, for it is one of Apollonius' most successful portraits" (ibid. p.39).

Ya hemos advertido que no importa la cuestión de la prioridad para una justa valoración de οἶνωπός; sí, empero, las coincidencias y conducta de una figura mitológica en los tres autores, y, sobre todo, las razones de esa coincidencia y las fuentes de la misma. Si se piensa en la ἀσυχία teocritea -tantas veces señalada por los críticos-, la elección y simpatía del poeta por esa figura está más que justificada. El acercamiento de los dioses al hombre en el autor dramático, explicaría también por qué en Polideuces hallamos un sentido más moderno al recordar las fuentes épicas y los combates; nuevo, bucólico, idílico es el entorno en que la acción se enmarca, un *locus amoenus*. Nuevo es el color frente a la fuente épica; G.BELLARDI insiste precisamente en ese aspecto de paisaje como elemento nuevo y moderno, aunque Teócrito no llegue a las audacias cromáticas de Píndaro.⁶¹ Para este crítico el mito se colorea de intimidad, por la puesta a punto de los dos personajes en el *locus amoenus*; y a propósito de esa misma directriz hemos hablado nosotros antes de desmitologización en la figura de Ámico, aunque sea inevitable buscar un precedente en el pasado. Inevitable es también la mezcla de dos mundos diferentes, según sanciona la fórmula acuñada por E.BIGNONE, la "contemporaneità del passato".⁶²

La comparación con Eurípides lleva evidentemente a la puesta a punto de otras huellas de "modernismo"; no es tampoco una casualidad que en *Bacantes* el paisaje esté dentro de un ámbito salvaje, inspirado por los lejanos bosques de Macedonia, ajeno a la propia Hélade. También resulta singular y lejano el descrito por Teócrito, en una de sus más bellas escenas. Parece existir un doble juego con respecto a las fuentes de inspiración: remoto el uno, más inmediato e innovador el otro. Los datos épicos y euripideos son traídos a una situación nueva, al adquirir un valor diferente e indicar otra atmósfera. Hay un curioso dato que nadie señala al respecto: ¿acaso no es una profunda ironía describir un combate que recuerda sí la épica, pero introduciendo en él una figura inspirada en un dios, al que rechazan los *Poemas Homéricos* en su pro-

pia entraña? Porque, en definitiva, Dioniso es un dios olvidado en Homero.⁶³ Dioses y héroes están más cerca del hombre en Eurípides, y Polideuces lo está en Teócrito aún más: es un representante de "the civilizing values" y, por consiguiente, un exponente de lo contrario a lo que Apolonio Rodio quiere revalorizar en su obra.

Estas ideas conciertan con las de algunos críticos: para F.T. GRIFFITHS el *Id.*22 es una respuesta clara a la obra de Apolonio, y una demostración de cómo se deben de insertar los relatos épicos en los nuevos esquemas de la poesía helenística: himno, bucólica, épica o encomio, pero nunca en un ποίημα τὸ κυκλικόν, como ha hecho tal autor.⁶⁴ La descripción por οἶνωπός, nada homérica por cierto, de un personaje de ascendencia divina se contrapone a los propios cánones de la épica, al acusar huellas de un Dioniso, nada épico tampoco, y que aboca en definitiva en una nueva creación denominada "mélange", tantas veces repetida.

Cada helenista advierte en el *Id.*22 los aspectos que interesan a su vía particular de investigación. Para Ch.SEGAL el poeta "adapts motifs from the purely bucolic Idylls, but gives them a new twist".⁶⁵ El tema del agua, unido de manera muy estricta al *locus amoenus*, es un "narrative pattern" que presagia la muerte: en *Id.*1.140, Dafnis ἔβα ῥόον, ἔκλυσε δῖνα; en 13.49, Hilas cae en el agua "negra" (κατήριπε δ' ἔς μέλαν ὕδωρ), y, en el 22, el coloso Ámico halla la muerte al pié de la maravillosa fuente. El agua encierra poderes diversos: otorgar vida o suprimirla; es elemento de paisaje, pero también símbolo o metáfora de alegría y de peligro, de una felicidad difícil de conseguir, incluso del misterio de la creación poética misma. Las ninfas que asisten a la muerte de Hilas han sido sustituidas en el *Id.*22 por un ser monstruoso e incivilizado (v.45 y 58, δεινὸς ἰδεῖν, ἄγριος), muy concorde con el paraje agreste y tortuoso (v.36, ἄγριον ὕλην).

En consonancia con la luminosidad y/o belleza del entorno se hallan, sin duda, tanto αἰολόπῳλος como οἶνωπός, sin que expresen valores negativos; la huella del ἀνδρόπαις euripideo tampoco representa sátira a un tipo de hombre afeminado, por no estar aún excesivamente representado en literatura; si posteriormente se banaliza, eso es otra cuestión. Lo cierto es que al proceder ambos de orígenes muy diferentes, de género y época (Homero y drama respec-

tivamente), tenemos la consabida fórmula helenística de "Mischung" o de "mélange", técnica buscada y explicada exhaustivamente. No es la primera vez que el poeta siracusano hace esto; al comentar el sintagma οἶνῳ πορφύροις (*Id.* 5.125), esencialmente contenía el mismo trabajo de *pónos*: el italiano A. TURRIONI vió con gran perspicacia cómo ambos términos los ha "rivolto a una situazione nuova, in un significato alquanto diverso, in cui spicca il colore della porpora"; es la alegría de la naturaleza en su paisaje, y no la tempestad homérica que brama (cf. *Il.* 14.16, ὥς δ' ὅτε πορφύρῃ πέλαγος μέγα κύματι κωφῶ), lo que importa; es la definición de dos radicales de color, el uno por el otro, lo que ha cambiado, un paisaje excesivamente dinámico y muy poco cromático, que sin abandonar tal dinamismo, ahora se viste de color. En οἶνωπός hallamos cromatismo en una figura, dentro de un paisaje cromático también.

La cita de autores que insisten sobre esta amalgama de géneros en el Helenismo es numerosa; se habla a menudo de estructuras de procedencia diversa, aglutinadas en monoestructuras nuevas.⁶⁶ La mezcla o contaminación de géneros, que W.KROLL denomina "Kreuzung der Gattungen" (cf. *Studien zum Verstädtniss der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, p.202 ss., para los poetas latinos en especial y con evidentes modelos helenísticos), visible de manera particular en Teócrito, y muy concretamente en este *Id.* 22, a juicio de L.E.ROSSI.⁶⁷

De lo mal que se deja reducir a unidad la poesía del autor, a pesar de opiniones tajantes y sencillas (=la consabida simplicidad de T.G.ROSENMEYER en *The Green Cabinet*, Berkeley, 1969), habla con mucho acierto J.VAN SICKLE ("Poetica teocritea", *QUCC* 9, 1970, p. 67- 83); en ocasiones es un arte huidizo, una pequeña selva en la que no se penetra con facilidad: "Un interesse per il linguaggio epico, un rinovamento di concetti statici con la forza della sessualità, una forma perfezionata e quasi forzata, un movimento dialettico: questo sarebbero motivi della poetica teocritea" (ibid. p.90).

Para corroborar las conexiones y diferencias sobre el color en relación con Homero y épica en general, es conveniente una ojeada a la obra de ANDRÈ KURZ (*Le Corpus Theocriteum et Homère. Un problème d'authenticité (Idylle 25)*, Publications Universitaires Euro-

péennes: Série II, Philologie et littérature classiques, 21, Berne-Frankfurt, 1982); de las muchas reseñas a la misma, escogemos la de V.HOPKINSON (en *CR* 34, 1984, p.128-9) que comenta: "More interesting still are Kurz's comments on situational parallels between Homero and Theocritus. He analyses at length *Id.25-Od.6-9*; *Id.24-Od.17-24* and *Id.22-Il. 23.653-699*, as well as comparing many shortes passages. In ch. he concludes that the unique triptysch structure of *Id.25* tells against Theocritean authorship; but that is hardly a strong objection when we reflect on the dyptisch structure of *Idyll 22*". Nosotros hemos analizado idéntica idea en la estructura del color en este último poema, díptica también por la dualidad rojo/blanco, en alternancia y combinación con otras de fondo no menos duales (e.g. los combates). Fondo y forma, pues, se adecúan, lo que parece un claro indicio de que el poema no ha sido construido a la ligera ni con tantas prisas como para acusar la descuidada estructura que GOW quiere ver.⁶⁸

Para F.T.GRIFFITHS no hay tal descuido, apoyándose además en las numerosas conclusiones y tesis contrastivas de autores de peso (e.g. el libro de OTT, *Die Kunst...*, ya citado, o el artículo de J.KÜHN, "Die Thalysien Theokrits". *Hermes* 86, 1968, p.59-61); pese a que ninguno de ambos trabajos estudie en concreto el *Id.22*, la conclusión del helenista inglés corrobora lo que perseguimos: "Theocritus did not, surely, here or elsewhere create two disputants with the same personality, we must insist of the strong contrasts in characterization which enliven all such confrontations in the Idylls, and in this passage we find them only in opposition between the πολύμυθος and pacific Lynceus and his belligerant but silent cousins" (ibid. p.355).

La misma línea se advierte en la mejor traducción anotada de que disponemos en castellano, obra de M.BRIOSIO; la insistencia en contrastes se acusa en este poema más que en ningún otro. "Baste con citar a título de ejemplos notables la oposición de caracteres entre Ámico y Polideuces, arrogante y endurecido el uno, pacífico y manso el otro, con sus correspondientes contrastes físicos (el correoso gigante y el lindo jovencito que se crece en la pugna; o entre Linceo (ahora éste pacífico y razonable) y la conducta de los Dioscuros en el segundo episodio".⁶⁹

Por último el estudio que más favorece nuestra línea interpretativa del color -sin que se hable realmente de colores en el mismo- es el de R.LENK (cf. "Der Faustkampf zwischen Polydeukes und Amykos in 22 Eidyllion des Theokrit und in den Argonautika des Apollonios Rhodios", *WZHalle* 33, 1984, p.22-32). La diferencia en la descripción de ambos poetas es que Teócrito manifiesta ante todo una preferencia por lo externo, "die somatische Charakterisierung", frente al segundo poeta que prefiere lo interno, "die innere Prägung des Bebrykers". Nuestra valoración estética de οἶνονός, encaja perfectamente con esa línea, al igual que los calificativos peyorativos para Ámico, sobre todo externos, se contraponen a la bella denotación cromática de aquél epíteto.

NOTAS A O I N O Π Ω Σ

1. Véase "Pelasgian. A New Indo-European Language?", *Lingua* 13, 1965, p.365.

2. El morfológico advierte bien que los finales en *ὀπ-// *ὥπ- pueden deberse a una doble procedencia: unos se remontan a una final en *oqu- "voir", mientras que otros "semblent contenir un suffixe préhellénique"; se ha producido entre ambos sistemas una contaminación y de ahí la dificultad (cf. *La formation des noms...* p.257-60). La cita es de la p.260.

3. En *ZAnt* 11, 1962, p.217.

4. Cf. "Noms propres de boeufs à Chosos", *REG* 76, 1963, p. 6.

5. En "Nomi di colori in miceneo", *PP* 12, 1957, p.17-18.

6. Véase "Die Farben bei Homeros", *NJPhP* 113, 1876, p.166.

7. En su estudio *Die Farb- und Glanzwörter...*, Wien, 1970, p. 133, nota 2.

8. Su artículo es breve, pero muy objetivo y conciso; muy útil para un primer sondeo sobre un color: "Greek colour-perception", *CQ* 15, 1921, p.162.

9. Seguimos estadística de A.KOBER: *The use of color terms...*, p.85.

10. El hecho lo acusa muy pronto W.JORDAN, en "Novellen zu Homeros", *NJPhP* 107, 1873, p. 80-83, y en 113, 1876, p.161-68. Pero lo recuerdan todos los manuales de color posteriores: "The unmixed wine of the Greeks (dice KOBER, en o.c., p.86) must black in color. This unmixed wine may have been used for comparison with the sea. The mixed-wines, which would be of varying colors, depending on the proportion of water employed, would be used for comparison with other objects."

11. Son bastante acertadas, en cuanto a definición de οἶνός en Homero, las ideas de E.HANDSCHUR (o.c., p.133), cuando afirma que sus matices son negros o azulados: "Dieses Adjectiv bezeichnet die dunkelste, bereits stark dem Blau und Schwartz angenäherte Rotfärbung der Skala". Pero no debe de entenderse nunca una matización tal en términos absolutos; cierto que de los 26 ejs. totales de οἶνός 20 son homéricos, pero ello no nos da derecho a generalizar esta visión para los demás poetas griegos, o para los usos de οἶνός, u οἶνωπός. La versión de KOBER es muy diferente en cambio:

"Αἶθος is also a stock epithet for wine. Here also the ideas of color and brightness both seem involved. *Od.* 12.19 αἶθοπα οἶνον ἐρυθρόν seems indicate, however, that the 'gleam' of the wine rather than its color is described by αἶθος."

12. Cf. HANDSCHUR, o.c. p.133. Los epítetos homéricos para el vino son αἶθος, ἐρυστάφυλος, ἐρυθρός, εὐήνωρ, ἡδύποτος, ἡδύς, μελιηδής y μελίφρων. Es una pena que el artículo de P.VIVANTE, ("The Syntax of Homer's Epithets of wine", *Glotta* 72, 1982, p. 13 23) no comente sus usos más que desde la sola plataforma sintáctica: las razones para que tengamos o no un epíteto para el término οἶνος se basan tanto en las puramente lingüísticas como en las de percepción y expresión.

13. En *Synonimik* III, Amsterdam, 1969, p. 47.

14. En *Zur Charakteristik der gr. Farbenbez.*, p.188, dice de manera tajante esto: "Die Wörter der dritten Gruppe stimmen darin überein dass sie die mehr oder weniger ins blaue ziehenden Farbtöne angeben. Πορφυροῦς ist darunter ein ziemlich unbestimmter, jedenfalls umfassender, Ausdruck, der φοινικοῦς, οἶνωπός und αλουργός als drei verschiedene Stufen in sich begreift".

15. De o.c. p. 40.

16. La traducción de I.ERRANDONEA (*Sófocles.Tragedias* I, Barcelona, 1959, p. 30) deja bastante que desear: "También suplico al de los bucles de oro, al que dio su nombre a esta tierra, al rubicundo Baco el de las algaradas que venga".

17."Οἶνωψ is used once of Bacchus, and once of the wine; both these uses can be paralleled by uses of οἶνωπός. Bacchus is called οἶνωπα Βάχχου in *S. O.T.* 211 (the true reading may be οἶνωπὸν Βάχχου). Euripides (*Bacch.* 236, 438) mentions his οἶνωπὸν γένυν. In these passages the adjectives evidently mean 'wine-flushed', and epithet very well suited to the god of wine. Οἶνωπός can also be used to describe the flush of youth on the cheeks. Euripides uses οἶνωπὸν γένυν in this way in *Cretes* 15 (here is giving the characteristics of a handsome young man), and in *Ph.* 1160 (of Parthenopaeus). Theocritus (22.34) calls Polydeuces οἶνωπός".

18. Cf. *Eurípides.Tragedias* III, Barcelona, 1960, p.42.

19. Véase la edición conjunta de ambos autores, *Eurípides.Tragedias* III, Madrid, 1979.

20. Cf. *Les Bacchantes d'Euripide. Introduction, texte et commentaire analyse métrique des parties lyriques*, París, 1976, p.159.

21. Es muy lógica la tentación de pensar en un οἶνωπῶς como referencia a la diosa misma, concertado con Ἀφροδίτης. Los epítetos cálidos -sobre todo πορφύρεος- no faltan para ella, al igual que χρύσεος; concatenar estos colores con el amor en atinada mezcla de imágenes no es un despropósito. Ahora bien, atribuir el epíteto οἶνωπῶς a Ἀφροδίτης es imposible por pura métrica; además el calificativo en la poesía griega hasta el momento se refiere a

personajes masculinos -dioses o héroes- siempre. El feminismo del término llegará más tarde, a partir de la poesía helenística; Nonno (*D.*18.843) es el primero en usarlo, en curiosa concatenación con πορφύρεος, para mejillas de mujer: οὐχέτι πέμπεις / ἔμφυτον οἰνωπῆσι παρηΐσι πορφύρεον πῦρ: "ya no despides connatural fuego de púrpura en tus sonrosadas mejillas". Hay una adecuación cromática οἰνωπός-πορφύρεος, ya observada en otros casos (cf. el sintagma teocriteo de *Id.* 5.125, οἶνω πορφύροις, comentado ya). En cuanto a la imagen οἰνωπός-mejillas, Eurípides la ha creado para un tipo de belleza masculino, que, a partir del Helenismo, se carga de tintes femeninos, pasando a época romana, como veremos.

22. Es muy oportuna su nota adjunta en o.c. p.336: "Recuérdese que todos los personajes llevan su máscara inmutable durante la representación y que sólo las palabras y los gestos no faciales indican los estados de ánimo. La serenidad, esa terrible calma irónica del dios por encima de sus oponentes, corresponde a la apariencia de Dioniso, que lleva una de las pocas máscaras "personales" del drama antiguo, careta de joven rubicundo y sonriente, acompañada de una larga melena rubia."

23. Cf su edición *Euripide. Les Bacchantes* I, París, 1970, p. 140.

24. Véase *Euripides*.II, London, 1874, nota al v., 438.

25. Cf. *Euripide. Théâtre complete* 3, Paris, 1969, p.259.

26. J.U.POWELL, *The Phoenissae of Euripides*, New York, 1979, nota al v.1160.

27. Cf. su obra general *Étude sur les termes de couleur...*, p. 401. Para el estereotipo remitimos a nuestro capítulo anterior ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ (p.66-71 y 88-89); a propósito de Delfis, su físico y ornato, veíamos cómo la combinación de colores rubio-rojo-blanco también se detecta en Teócrito en muchos casos.

28. Toda esta casuística, sin contar los numerosos casos en que el tema del dionisismo se mezcla en su bucólica, con la segunda simbología después de la uva, la manzana, es reiterante y remitimos para su comprobación al capítulo de ΜΑΛΟ- en p.331-336.

29. Cf. J.RUMPEL, *Lexicon Theocriteum*, Hildesheim, 1961.

30. Aparte de los caballos de Reso, existe el ejemplo de *Il.* 23.455, en donde un caballo es portador de una mancha blanca en la frente: ἐν δὲ μετώπῳ / λευχὸν σῆμα ἥτε μένῃ. En cambio, λεύχιππος y λευχόπῳλος, no los usa jamás Homero, y parece que la ausencia se debe a condicionamientos métricos si se observa la frecuencia del compuesto λευχώλενος en él. Se aprecia que, tanto λεύχιππος como λευχόπῳλος, en la poesía griega, describen deidades en grupo; su ejemplificación, prácticamente enunciada ya, es patrimonio de la lírica y tragedia, géneros con unos metros diferentes del recio hexámetro. Muy al contrario, αἰόλος y su ramillete de compuestos, se utiliza en los Poemas Homéricos con profusión; cf. παναίολος, *Il.*10.77 y 11.236; χορυθαίολος, *Il.*6.233, 342,369, es el epíteto

habitual de Héctor: αἰολοθήρηξ (*Il.* 16.173), αἰολομίτρης (*Il.* 5.707). También αἰολοπῶλος es homérico, y referido a los jinetes frigios en *Il.* 3.1185: Φρύγας ἀνέρας αἰολοπῶλους; o en *H.h.* 5.137: μετὰ Φρύγας αἰολοπῶλους; en ambos casos el sentido de rapidez, incrementado por el contexto, está claro. Del último de los ejemplos comenta HANDSCHUR (o.c., p.111-12): "Auch diese Stelle läßt beide Bedeutung zu Zwischen 'rasch' und 'bunt' steht eine Entwicklungsstufe, auf welcher das Adjektiv die Bedeutung 'hell' hatte" (ibid. p.112).

31. De ello hallamos numerosas muestras homéricas: *Od.* 10.94, λευκὴ δ' ἦν ἄμφι γαλήνῃ; *H.h.* 33.15, χύματα δ' ἐστόρεσαν λευκῆς ἁλὸς ἐν πελάγεσσιν. La asociación de λευκός a deidades que procuran tal color y brillo, en concatenación con la calma o galena, está más que clara para la investigadora americana a propósito de los Tindáridas: "The Dioscuri are closely connected with light and brightness. They are 'white-horsed', they appear as electricity on the ship's rigging, and they are a heavenly constellation (Gemini) Cf. Hesychius s.v. Διόσκουροι...καὶ ἄστéρες οἱ ναυτιλλομένοις φαεινόμενοι." Remitimos a las p.185-6 de su obra *Colour terms in Greek Poetry*, Toronto, 1974; la cita es de la p. 186, nota 69.

32. Por ejemplo W.SCHULZ (cf. *Das Farbenempfindungssystem der Hellenen*, Leipzig, 1904); en ποικίλος vemos el sentido de "diverso" o "cambiante" en parecida evolución. Aunque son raros los derivados nominales de αἰόλος, R.STRÖMBERG (*Studien zur Etymologie und Bildung der Griechischen Fischnamen*, Goeteborg, 1943, s.v. αἰολί-ας), y THOMPSON D' ARCY (*A Glossary of Greek Fishes*, London, 1947, s.v.) nos hablan de un pescado, αἰολί-ας, con diversas manchas en la piel y que recuerda el calificativo de αἰολοδείρας para el ruiseñor en íbico; supone el mismo sentido de "variopinto", "tachonado", que se ve también en ποικίλος, 'varius' o 'multiplex'.

33. El pasaje encierra dudas textuales; J.RUMPEL (*Lexicon...s.v. αἰολ-*), siguiendo la corrección de AHRENS, acepta αἰολίχου por αἰολιχόν. También lo hacen así Σ.v.l. Hesych.; GOW prefiere un αἰπολικόν (= "propio de cabreros"), que cambia totalmente el sentido, al desligarlo de αἰόλος: "A wondrous thing it is to goather's eyes" (= "una joya admirable a ojos de un 'cabrero'"); αἰολίχου τι θῆμα, en consecuencia, vendría a ser algo así como "una joya de variopinta admiración".

34. Hay, empero, algunos datos de color en los versos que siguen: la hiedra es de dorados corimbo, en v.30 (κισσὸς ἐλιχρῶσιν κεκοιμημένος); se engalana con su azafrañado fruto en el v. 31 (καρπῷ ἐλίξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα προχόεντι), en un poético juego entre imaginación y realidad. Tratamos estos colores en nuestro análisis de χρῶμα- y ξανθός. Desde el plano real se advierte una monocromía que la cera amarillenta ha dejado tras la huella de la gubia.

35. El sentido de "tachonado", "variopinto", lo dan J. CHADWICK (*The decipherment of Linear B*, Cambridge, 1970, p.119) y L. PALMER (*Minoans and Mycenaeans*, London, 1964, p.102), aunque este sentido es posterior. "Piel brillante, lustrosa" es el que da D.PAGE (*History and the Homeric Iliad*, California, 1972, p.204, nota 22,

y p.288, n.93). El estudio más preciso al respecto lo representa el de P. CHANTRAINE ("Notes d' étymologie grecque", *RPh* 37, 1963, p.12-13) al concluir: rien n'empêche toutefois de comprendre 'vif, ardent'. Cette vue, admise par C.GALLAVOTTI (*PP* 52, 1957, p.7), entre bien dans le cadre des faites homériques, si l'on évoque par exemple le composé αἰολόπῳλος. Le boeuf a beau être un animal lent, il est tout naturel de donner à un boeuf dénominations comme 'vif, ardent', etc. Dans la mesure où il est souhaitable de chercher dans le vocabulaire mycénien des traits homériques, ou même préhomériques, c'est, donc, cette dernière interprétation qui peut être préférée, parce qu'elle reflète le sens de l'adjectif qui semble le plus ancien. Elle trouve de plus un appui dans *po-da-ko*, nom d'un autre boeuf que nous allons examiner maintenant (cf. *ibid.*, p.13). Hay que recordar que *ai-wo-ro* en micénico se interpreta por lo general como "lustroso", o "brillante"; y así lo hace M.LEJEUNE ("Noms propres de boeufs à Cnosos", *REG* 76, 1963, p.67), al igual que el de MÜHLESTEIN (*SMEA* 2, 1967, p.42 ss.).

36. En *The Origines of European Thought*, Cambridge, 1954, p. 209. En cap. a ΧΑΩΡΟΣ veremos que el sentido primario que tributa al adjetivo es el de "húmedo", en base a la misma idea latente en el término αἶψα. Allí efectuamos una crítica a tal concepción.

37. Véase su artículo "On describing some Homeric Glosses", *κελαινεφής, αἰόλος, Αἰόλος; ὄαρ, ὄαρος*", *Glotta* 42, 1964, p. 121-35. En un análisis de posibles significados, "turning, coiling, bound, variegated, banded, colour dappled, spottted", concluye en la p. 129: "I see no reason to choose between the etymologies from *αἰF- and from *yel-, and I see good reason to believe that neither was transparent to Homer, who himself may have used an etymology from *ayel-. But is it important that these etymologies should all stand and that the interpretation which chooses one should not exclude the others from E and B.".

38. Cf. "Theocritus and the Dioscuri", *GRBS* 14, 1973, p.47.

39. Como aclaración previa a los pormenores de este combate, sus orígenes y ecos homéricos (Apolonio Rodio, 2.1-97; Teócrito *Id.* 22.34 ss., y Virgilio, *Aen.* 5), remitimos al artículo de G.BELLARDI ("Un esempio di imitatio in Virgilio", *Maia* 14, 1962, p.187-208; para Teócrito en especial, cf. p. 195-199. Este helenista estudia la mayoría de los aspectos aquí enunciados, incluido el color bucólico de fondo. Las alusiones a este trabajo son obligadas.

40. El tema de la plasticidad de esta escena y el significado del término *κολοσσός* fueron muy pronto estudiados; una descripción literaria, tan típica y conocida como para pasar a las esculturas helenísticas y romanas. Ph.WILLIAMS ("Amynos and the Dioskouroi", *AJA*, 1945, p.330-347) ve en las estatuas helenísticas del pretendido "Soberano helenístico" y del "Boxeador" (Museo de las Termas) los restos de un grupo escultórico que representaba a Ámico entre los Dioscuros, un origen literario en las escenas de Teócrito, Apolonio Rodio y Valerio Flacco; su artífice, Apolonio Néstor, un maestro ateniense que trabajaba en Roma, a mediados del siglo I. a.C. El sustantivo *κολοσσός* a través de su tradición literaria y escultórica lo estudia G.ROUX ("Qu'est-ce qu'un *κολοσσός*?", *REA*

62, 1960, p.5-40: un sustantivo denotador en un principio de una escultura con las piernas inconclusas o reemplazadas por un pilar o una columna, según datos de las inscripciones de Sardes y de Pérgamo y testimonios de Heródoto y Esquilo que citan numerosos ejemplos de estos colosos; la celebridad del coloso de Rodas contribuiría no poco a dar al vocablo la acepción que hoy tiene para nosotros. El sentido moderno de la escena teocritea se deriva precisamente, no sólo del olvido homérico (Ticio, Polifemo, los Cíclopes), sino de su capacidad y fuerza para marcar su impronta en la estatuaría del Helenismo.

41. Para G.BELLARDI toda la descripción es un claro ejemplo de "poesia scultoria", que en otros casos (*Id.* 25.181 ss.) vuelve a repetirse; se va del aspecto externo al *ethos*: "è la preparazione visiva di quella primitività violenta e brutale che le parole fra poco riveleranno: l' ἔθος è già nell' εἶδος, la stessa ripugnanza (cf., v.45: σκληρῆσι τεθλασμένους οὐκ ἔστι πύγμαϊς) è già di per sé una notazione morale" (véase a.c. p.195). Esa misma barroca repugnancia la advierte en expresiones como la del v. 98: ἔστι πληγαῖς μεθύων, y continuada en los v.112-14, para concluir en p.198 lo que sigue: "Il poeta vuole rappresentarsi visivamente questa nuova realtà con immagini che altre trova vigorose e plasticissime, ma che a me paiono forzate e persino un po' grottesche..., nate forse del compiacimento de una peregrina e quasi barocca stilizzazione". Es cierto, y así se explica la inserción de un personaje similar por parte de LUIS DE GÓNGORA en pleno barroco, un poeta que debe mucho a Teócrito en *El Polifemo*.

42. Por referirnos a uno tan sólo: GOW (o.c.II, p.396-7) ve en la descripción del combate términos del vocabulario médico; e.g. en el v.105 ἀπέσυρε, que, al igual que ἀπόσυρμα, se usan para la abrasión en Hipp. *de liqu.* 2 (6.124.L), por lo que "it may have some technical colour here"; lo mismo acaece con συνίζανον, "used of the contraction or collapse of vessels in the body (Plat. *Tim.* 72. d; Arist. *de resp.* 479 a 27, 4 80 b 2). Las fuentes de todo ello, clásicas o médicas, están lejos de Homero y por ello su aire es mucho más moderno.

43. Son dos artículos de mucho interés: G. ROUX, "Commentaires sur Théocrite, Apollonios et quelques Épigrammes de l'Anthologie", *RPh* 37, 1963, p.80-92; G.CHRYSALIS, "On Theocritus's Idyll XXII", *MPhL* 3, 1978, p.45-50). La relación manuscrita al pasaje es ésta: χροιή δέ τ' (*Tr=Parisinus* 2832); καὶ χροιή δέ τ' (*M=Vaticanus* 915; *V=Vaticanus* 1824); καὶ χροιή δέ τ' (*P=Parisisinus* 2726); ἀμείνω es una corrección de MEINEKE, en lugar de ἀμείνων, que lo dan todos los *Mss.* sin excepción. El cambio de lectura está condicionada tal vez por el posible pasaje de inspiración que se postula, el de *Od.* 6.229: τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν / μείζονα τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσοι, a propósito de Odiseo, o de pasajes similares a éste (*Od.* 18. 195, 23.157, 24.369). H.BECKBY en su edición (nota al v.34) añade el de *Od.* 8.20, también referido a Odiseo: (καὶ μιν) μακρότερον καὶ πάσσοι θῆκεν ἰδέσθαι.

44. Cf. *The Idylls of Theocritus*, London, 1930, nota ad v.

45. Se estudian todos estos pormenores con detalle en el cap.

a MEAAΣ, al que remitimos, en p. 1271-1281. Para el caso de Simeta y su cutis, véase el comentario a θάψος, p. 805-813.

46. Cf. su tesis *Adjectives in Theocritus: A Study of poetic diction in the Pastoral Idylls*, Wisconsin-Madison, 1976, p. 129. Tal sofisticación del color es detectable en otros muchos poemas que la autora no estudia: e.g. este propio *Id.*22; aquí el contraste de colores es más radical, al estar ceñido a una dualidad de fondo. La investigadora sólo ha tratado en su trabajo los calificativos de los poemas estrictamente pastoriles y el *Id.*2.

47. Véase nuestro estudio a ΦΟΙΝ- en pág. 128-138. Pero en lo que atañe al rostro, hallamos siempre en los diferentes radicales (*μαλο-, *ροδο-, *ερευθ-) para este cálido color una imagen estética y de belleza, concatenada a las emociones: amor, rubor de unas mejillas, rojas manzanas, fuego o llama recuerdan símbolos amorosos. Sancionan por lo general el color de un rostro de tonos más subidos de lo normal, la idea de juventud es sustancial siempre. A una confirmación de ello se orientan nuestros comentarios a los siguientes ejemplos teocriteos en los capítulos correspondientes: a) *Id.* 7.117: ὧ μάλοισιν Ἔρωτες, ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι. b) αἰδέσθεις προσίδην ἄντιος, ἐρεύθετο δὲ χρώα, *Id.*30.9.c) La asociación fuego, rosa y manzana con el erotismo en el *erómeno* del *Id.*23,6-7: οὐδέ τι τῶν πυρσῶν παραμύθιον, οὐχ ἁμάρυγμα / χεῖλεος, οὐχ ὅσσω λιπαρὸν σέλας οὐ ρόδα μάλων (var. ροδόμαλον); se rastrean ecos euripideos del Dioniso de *Bacantes*, cuyos precedentes hemos ya recordado para οἶνωπός, páginas atrás. La imagen de la manzana y su relación (al igual que el vino) con el dionisismo, lo advertimos en *Id.*26.1, χα μαλοπάραυος Ἀγάυα, a propósito de Ágave la madre de Penteo. No dilatamos más esta idea y remitimos a capítulos correspondientes a estos comentarios.

48. El problema de la prioridad no se ha aclarado nunca en lo que a este *Idilio* se refiere, ocasionando el consiguiente olvido de un análisis estilístico a fondo del poema, si se exceptúa la excelente tesis doctoral de F.T.GRIFFITHS (*Theocritus's Hymn to the Dioscuri*, Diss. Harvard, Univ. Cambridge-Massach., 1974). Con respecto a esta porfía cronológica, es válida la panorámica de M. BRIOSO en su edición (*Bucólicos griegos*, Madrid, 1896, p. 226, n.2): para WILAMOWITZ -junto con KÖHNKEN y, en parte, VIAN-DELAGE el *Id.*22 es anterior a la obra de Apolonio; para PERROTTA, LEGRAND, GOW, SERRAO, BECKBY, CAMPBELL o GRIFFITHS, lo contrario. Pero es demasiado general, si se sondea un poco la cuestión; esto es, por ejemplo lo que Dice LEGRAND (o.c. p.182): "Personnellement, j'incline a penser qu'Apolonios écrivait le second et 'délaya' assez maladroitement ce qu'avait dit son prédécesseur; mais je n'oserais l'affirmer".

49. Así lo ve A.KOBER, en su manual (*Colour Therms...*, p. 57): "Ἐαυθός may be mean 'sunburnt' in two passages from Apollonius Rhodius, one which mentions the ξανθὰ...μέτωπα of the Argonauts in general (2.159), the other the ξανθῆσι παρηΐσιw ἡδὲ μετώπῳ of Jason (4.172)". No es certera esta interpretación, y quizá se debe a que la especialista ha aislado sustantivo-epíteto de los antecedentes y consecuentes contextuales. La nota que sigue aclara toda duda.

50. Véase *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*. III. Texte établi et commenté par F.VIAN et traduit par E.DELAGE, París, 1976-81, p.77. El segundo indica bien en su nota que "L'éclat de la toisson empourpre les cheveux blonds de Jason. Εανθός n'a pas va leur proleptique,...il est toujours un épithète de nature".

51. En a.c. p. 83, su comentario es éste: "tout jeune, n'ayant sur ses joues imberbes qu'un duvet, il est οἶνωπός, il a encore ce teint vermeil de μαιράκιον, ce teint de fille, qui émeut les erastes. Le poète obtient ainsi un effect de contraste -qu'il exploite avec plus discrétion que ne fait Apollonios- entre Pollux le juvenceau, jeune David aux joues roses, et son adversaire, le gigantesque Amycos, monstrueux Goliath; entre l'aspect encore affeminé et d'adolescent imberbe et la puissance athlétique redoutable qui dissimule cette trompeuse apparence". Todo está acentuado en demasia y sobran las comparaciones bíblicas.

52. La traducción de BRIOSO (o.c., p.192) exagera esa línea en exceso: "Lo ves junto a tí: como no es un 'marica', su nombre será el 'Boxeador'"; y del epíteto οἶνωπός comenta en nota (p. 232) eso mismo: "Literalmente 'del color del vino'. El epíteto alude sin duda a una tez juvenil o incluso un tanto femenino según el tipo de adolescente lleno de atractivo erótico tan frecuente en Teócrito".

53. Cosa que en Teócrito no acaece nunca, al menos en los tipos juveniles de sus más genuinos poemas, por mucho feminismo que veamos. El caso más patente de ello es el de Adonis, que en *Id.* 15. 128 es ὁ ῥοδόπαχυς "Αδωνις, "el de brazos rosados", descrito como καλός en el verso precedente. El poeta lo aplica a Helena, en 18.31 (ἡ ῥοδόρως Ἑλένα), y a Aurora, en 2.148 ('Αὐὴ τὰν ῥοδόεσσιν, var. ῥοδόπαχυν). Como epíteto femenino figura ya en *h.H.* 31.6, Ἡὼ τε ῥοδόπαχυν; Safo, 58.19, βροδόπαχυν Ἀΰων; ciertas heroínas o personajes femeninos inmortales lo son: Eunice (Teognis 247, Hiponacte, 251); Eudaida (Bacuilides, *Epín.* 12.96); Las Gracias (Safo *fr.* 69); Las Horas (Nonno, *D.* 49.90). Es muy poco lo que el artículo de A.SANCHO ROYO dice de su uso en Teócrito: "En ambos casos (i.e. ῥοδοδάκτυλος y ῥοδόπαχυς) se trata de dos epítetos de color igual que en λεύκιππος y que expresan de manera poética las diferentes tonalidades del amanecer. Teócrito está aquí claramente influido por la fórmula homérica, si bien elige una variante distinta, pero ya atestiguada plenamente en la tradición anterior a él. No obstante creemos que el carácter ornamental del mismo no se pierde" ("El epíteto divino en Teócrito. Tradición y originalidad", *Habis* 10-11, 1979-80, p.59-86). El comentario es pura estética y nada dice de Adonis. Y es necesario aclarar, ya desde aquí, ante valoraciones sobre lo femenino o la blandenguería, lo siguiente: 1) Que está en boca de una mujer cantora; lógica, pues, su utilización en esta escena, en lugar de un οἶνωπός, que tal vez esperaríamos, aunque el *chrōma* de ambos es indiferente; es la denotación de la rosa lo que recuerda el feminismo. 2) No hay que buscar en ῥοδόπαχυς una segunda intención poética velada, sino la admiración pura y simple de la αἰδὸς γυνή ante la belleza de todo el ritual que se está describiendo. 3) El epíteto es muy oportuno, por lo demás, dentro de la atmósfera amorosa y/o "soft" que en ese ritual se respira, cuyo centro es el tandem Afrodita/Adonis, y que

en realidad es una pura coroplastia, como GOW (o.c. II, p. 229-30) indica: "Alexandrian coroplasts were experts at this sort of work". 4) ὁ ῥοδόπαχυς encaja dentro de toda la gama de adjetivos de color cálidos, ligados al amor: Ἐρωτες, v. 120; ἔβενος, χρυσός, ...λευκῶ ἐλέφαντος, v. 123; οἶνοχόου ...παῖδα, v. 124, Ganimedes, que muy bien pudiera ser un estereotipo οἶνωπός más, por doble motivo: su cometido de copero y rostro juvenil y bello; los πορφύρεοι τάπητες μαλακώτεροι ὕπνῳ (recuérdese que Afrodita es πορφυρέα, ya desde Anacreonte, y que vimos en el capítulo primero a Teócrito definiendo el color πορφ- mediante el color οἶνο-). Para todos los pormenores de esta escena -y en especial el valor de ῥοδο- en el autor helenístico-, amén del artículo de H. WHITE ("Theocritus's Adonis Song", *MPhL* 4, 1981, p.1911-206), véanse los siguientes apartados: Cap. a ΧΑΩΡΟΣ, p. 832-36; ΑΕΥΚΟΣ, p. 1180-1185. Con esta larga nota, parece que ha quedado claro el que no andamos fuera de camino al traducir οἶνωπός por un ῥοδό- εἰς, dados sus matices tonales equiparables y aplicables a rostros de personajes jóvenes, sean femeniles o no.

54. Toda la escuela italiana, desde GIANGRANDE en particular, insiste en este aspecto. Y un buen estudio de éste y de otros caracteres es el de L.E.ROSSI, al que pertenece la frase que citamos, en "I Genere letterari e loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18, 1971, p. 80-94; la cita es de la p. 83. Sobre la afición de Teócrito a la filología, GOW, que es su mejor editor, la advierte en muchos poemas; cf. "Philology in Theocritus", *CQ* 1940, p.113-16, a propósito de los *Ids.* 2.155 y 18.47.

55. Desde el punto de vista formal πορφύροισ en el presente texto es un homerismo, pero no sin una diferencia notable con la épica, al estar enmarcado en un contexto que lo transforma en algo nuevo: la adecuación semántica color vino=color púrpura que acepta un espectro rojo oscuro con tintes violáceos, reverso espectral de lo que el poeta nos comunica a través de οἶνωπός Πολυδεύκης. El relativismo, general de todo término de color griego, tiene ahora un doble fundamento, dada la consabida costumbre de mezclar el vino con agua. En el uso cromático del verbo Teócrito está lejos tanto de Homero como de autores helenísticos homerizantes como Arato y, sobre todo, Apolonio Rodio. Cf. cap. a ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ p.77-89.

56. En él insiste mucho M.CAGIANO DE AZEVEDO (cf. "Il colore nella Antichità", *Aevum* 28, 1954, p.161: "Nel rosso il significato magico è indubbiamente da collegarsi alla sua simiglianza col colore del sangue e con lo splendore della luce solare e del fuoco, dei quali anche a volta a volta è simbolo. E se per simboleggiare il sangue il rosso varia di tono dal vermiglio al purpureo, nel simbolismo solare si arriva perfino ad una equivalenza del rosso e del bianco, nel senso che offerta al dio Sole, offerta che deve rispecchiare in sé la qualità del nume cui è dedicata, può essere indifferentemente dell'uno e dell'altro colore, ossia o rossa o candida". Los casos que se relacionan con lo mágico son frecuentes: piénsese, por ej., en la *toga praetexta* romana, en el *flammeum velamen* o *reticulum* que la esposa lleva en el día de su boda; Trimalción se indigna (*Satyr.* 54) porque se le ha vendado el brazo lesionado con una venda blanca y no roja; al muerto se le ciñe con

vestidos rojos en recuerdo de los primitivos sacrificios cruentos que lo acompañaban durante el funeral y que le aseguraban un pacífico reposo en el más allá. Son entre los muchos datos que pueden citarse de tales creencias. Para lo apotropaico, remitimos al ej. de *Id.2.2* (φοινιχέω οἷὸς ἄντω), en cap. a ΦΟΙΝ-, p.119 y 123-124.

57. Para estos símbolos e imágenes, cf. en el capítulo a ΠΟΡΦΥ-PEΟΣ, p.66-71 ; asimismo en cap. a ΛΕΥΚΟΣ, ap. A) Λεύκα: *Populus alba* L., p.1195-1119.

58. En "Red and white: A Roman color symbol", *RhM* 122, 1979, p. 310-16.

59. La asociación de ideas proviene ante todo de la mención del concepto αἷμα y φόβος, condicionantes del proceso violencia > dolor > muerte. Pero la mención del blanco unido a la sangre puede ser síntoma estético, sobre todo al mediar en dichas escenas como epíteto femenino λευκός. Lo advertimos con frecuencia en los dramas de Eurípides; la blanca uña que araña un bello rostro y la sangre, que aparece en la blanca faz, son imágenes corrientes: *Supp.* 76-7: διὰ παρηδος ὄνυχά λευκόν / αἵματοῦτε χρωτά τε φόβιον. *Or.* 961, τιθεῖσα λευκόν ὄνυχά διὰ παρηίδων αἵματηρόν ἄταν. *El.* 1025 (aunque sólo aparece la blanca hermosura de Ifígone, está implícita la sangre en διήμησε): λευκὴν διήμησ' Ἰφιγόνης παρηίδα. Lo mismo en *IA* 875, al describirnos el sacrificio de Ifigenia: φασγάνῳ λευκὴν φονεύων τῆς ταλαιπώρου δῆρην.

60. Véase "Tree notes an Alexandrine poetry", *Hermes* 102, 1974, p.38-46.

61. Lo señala escuetamente en estas líneas: "E questo lo sfondo su cui si svolgerà l'incontro, un quadro ricchissimo di effetti coloristici: dalla pietre brillanti come cristallo ed argento nel fondo della fonte purissima agli alberi di fogliame e tronchi diversi non solo nelle forme ma anche nel colore, senza che si giunga comunque alle audacie coloristiche di un Pindaro (cf. *Ol.* VI). Uno sfondo bucolico, anzi quasi familiare, piú adatto ad accogliere un quadretto di tranquila vita borghese che è an che di questa tecnica del contrasto che si nutre la nuova poesia nel suo ideale di familiarizzare l'eroico ed è dentro questo scenario che si staglia statuaría le gigantesca figura di Amico, vv. 44 ss." (cf. a. c. p.197).

62. Véase *Teocrito. Studio critico*, Bari, 1934, p. 259 ss.

63. Dioniso aflora en Homero una sola vez (*Il.* 6.130 ss.), muy poco considerado, en la historia del teómaco Licurgo.

64. Nos referimos a su seria obra *Theocritu's Hymn to the Dioscuri*, Harvard, 1974. A título indicativo transcribimos estas observaciones de la recensión a la misma (en *HSCPh* 80, 1976, p. 300): "Apart from rejection of artles Homerizing, *Idyll* 22 reveals the connections that Theocritus perceives between his own style and the great tradition of epic. He indicates the *Odyssey*, as well as Hesiod, as the source of bucolic poetry and manipulates the format of the Homeric Hymns as a means of reconciling epic narra-

tive with the tone of satyr play and mime".

65. Véase, entre otros, su artículo "Death by water. A narrative pattern in Theocritus (Idylls 1, 13, 22, 23)". *Hermes* 102, 1974, p.20-38; la cita es de la p. 35. Esta doctrina se repite en otros muchos artículos suyos. Pero, a decir verdad, los casos de Dafnis e Hilas son diferentes, aunque medie en todos ellos el agua. Ámico no muere ahogado, como aquéllos, o como el efebo del *Id.* 23; sí hay una contraposición, en cambio, entre el atractivo Polideuces y él, o entre la maravillosa descripción de la fuente y su entorno y la comparación del gigante con un torrente tortuoso, invernal, que arrastra cantos en sus torbellinos. Lo bello, cortés, civilizado, frente a sus contrarios es lo que en esencia aquí se advierte. Al final vamos a parar siempre a la contraposición, tanto en aspectos internos como externos.

66. Además del trabajo ya citado de L.ROSSI, es P.DIMITROV el helenista que muy recientemente insiste en tal idea: cada *Idilio* es una unidad (=monoestructura) dentro de una pluralidad de géneros amalgamados (=poliestructura); cf. "La langue de l'Idylle de Théocrite", *REG* 94, 1981, p.14-33.

67. Para este crítico Teócrito es uno de los ejemplos más representativos -quizá el más ilustrativo- de la influencia del nuevo código: "Teocrito può venir sentito (e così è successo spesso a critici frettolosi) come poeta spontaneo, semplice, ma è forse proprio quest'apparenza a tradire la sua estrema raffinatezza" (a. c., p.84). Donde más y mejor es comprobable el hecho es en el *Id.* 22: "Ma il vero e proprio scandalo è il XXII, i Dioscuri: i genere contaminati...l'inno...l'epillio e infine la poesia drammatica...Ma direi che ha voluto aggiungere al pastiche anche il vero e proprio genere epico narrativo è Teocrito stesso, quando, alla fine del carme (212 ss.) confronta la sua poesia, di dimensioni ridotti quali gli sono consentite delle sue possibilità (ὡς ἐπὶ οἶκος ὑπάρχει), proprio coll' epica, sia che si tratti dell' Iliade sia dei Canti ciprii" (ibid. p.85).

68. El editor (en o.c.ll., p.382-85, y en su artículo previo a la misma ("The twenty-second Idyll of Theocritus", *CR*, 1942, p.11-18), postulaba: a) Las cuatro partes para la composición. b) Las dos primeras (preludio, v.1-26, y primer combate, 27-134) serían fragmentos inacabados y, tal vez, compuestos por separado. c) Al intentar unirlos el poeta agregaría otros dos: la historia de Cástor, v.137-211, y un epílogo, v.212-223, que acusan negligencia y descuido de composición. Las prisas por replicar a Apolonio y su obra serían en parte culpables de tal desaguizado. Nosotros desde el plano estricto del color no hemos advertido negligencia alguna, sino un buen equilibrio y entramado.

69. Cf p. 227 de su edición, *Bucólicos griegos*, Madrid, 1986.

ΜΑΛΟΠΑΡΑΥΟΣ Υ ΜΑΛΟΣ

I) BREVES DATOS ETIMOLÓGICOS

La etimología de μάλον / μήλον, "manzana", no es indoeuropea, sino mediterránea; ha sustituido al auténtico nombre ide. para tal fruto: **abellā*¹. De la certera síntesis de P. CHANTRAINE (*DELG*, s.v. μάλον, p. 663) extraemos valiosos datos sobre aquélla; el préstamo que el latín ha hecho del griego: *malon*, *melon*, con los respectivos adjetivos de materia *malinus*, *melinus* (=μάλινος, μήλινος), "de manzana". Es un término base de sentido muy general, al designar frutos diversos:² el membrillo, melón, melocotón (cf., μήλα Κυδώνια, Κυδώνια μαλίδες (Ibyc.1.1-2); μήλον, μηλοπέπων, μηλάπιον.

El radical ha dado derivados numerosos, entre los que destacan tanto formas como color de la manzana: μηλίζω, "ser de color manzana o membrillo" (Dsc. 1.173); μηλινοειδής /-ές, "de color manzana" (Thphr. *HP* 6.28), como μηλινόεις (Nic. *Ther.* 173); μάλινος y μήλινος son términos frecuentes en Safo, en poético juego con el color, según se verá. Idéntica productividad se observa en composición: μηλάπιον; μηλάνθη, "flor de manzano"; μαλόφορος (E. *HF* 396), "portador/productor de manzanas"; μαλοδρόπης, "recolectores/cosecheros de manzanas" (Sapph. *fr.* 116 D.). Un claro compuesto de color aflora ya en Homero, μήλωφ, "de color manzana" (*Od.* 7.104), para los granos de la espiga de trigo o cebada; μηλόχρους, μηλόχροας, "de color manzana" (Hippiatr.135.11); μηλοπάριος, eol. μαλοπάριος, "mejillas como (=forma y color) manzanas" (Theoc. 26.1, Alc. 261.5).

Esa rápida panorámica acusa la preferencia poética por un término mediterráneo; su peculiar tipismo y atractivo, la propia facilidad para la metáfora a partir de formas y colores, son las bases de su empleo.

A su lado existe un doblete homófono, indoeuropeo, pero de semántica muy diferente, que nada tiene que ver con aquél: **malon* //

**melon*, "pequeño rebaño", "hato de carneros y cabras". Se utiliza en plural normalmente, ya desde Homero (cf. $\mu\acute{\alpha}\lambda\alpha$, $\mu\eta\lambda\alpha$, *Od.* 12.301, 14.105, etc...), en oposición al ganado vacuno (=βόες, o πρόβατα en prosa), y los paralelos en las demás lenguas ides. son claros: ir. *míl*, gal. *mil*, "pequeño animal" < **melo-*; *mala*, en germánico es "vaca"; hol. *maal*, "ternera"; arm. *mal*, "carnero"; ruso *mal*, "pequeño aprisco de carneros". El eslavo tiene adjetivos con el significado de "pequeño": a. esl. *malu* < **¿molo?*. De este semantema de "pequeño" parte H. FRISK (*GEW.* II, s.v. $\mu\acute{\alpha}\lambda\omicron\nu$, p. 226), sobre una base radical con -S- móvil inicial, lo que permite una ampliación de dicha etimología a adjetivos germánicos con el significado de "pequeño", o "delgado": gót. *smala*; a. a. al. *smal* < *(s)*mel-*/*(s)*mol*; y también a esl. *malu*, arm. *mal-*, gót. *smals*.

Insertando ambos vocablos en el contenido idílico -manzana y aprisco-, no extraña su reiteración: la primera es un fruto típico del entorno mediterráneo (el más representativo tal vez entre pastores, por surgir de manera espontánea en medio del paraje más agreste); dentro de él se insertan animales de no menor tipismo, ovejas y cabras. La aparición de ambos radicales a lo largo de la totalidad del *Corpus Theocriteum*, treinta y doce respectivamente, lo confirman. La primacía de la manzana se explica no sólo como elemento de paisaje, sino como metáfora y símbolo de la salud, belleza y amor. Citar estos conceptos es definir la médula misma de la poesía de Teócrito.

Los ejemplos de **malon* cromáticos son dos: $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$, para Ágave en *Id.* 26.1, y $\acute{\omicron}\ \mu\alpha\lambda\acute{\omicron}\varsigma$, epíteto de un buco en *Ep.* 1.5. Complicada y minuciosa es la discusión crítica. Hay, empero, coincidencia en dotar de color a ambos ejemplos, aunque no de qué matiz se trata; porque una versión rutinaria de $\mu\alpha\lambda\acute{\omicron}\varsigma$ por "blanco", general en los traductores, es pura obsesión unidireccional, por la falta de testimonios lingüísticos que encierra.

II) TRADUCCIÓN DE AMBOS EJEMPLOS

A) $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$ 'Αγάυα (*Id.* 26. 1)

La madre de Penteo se encuentra con otros dos personajes den-

tro del ritual dionisiaco: 'Ινὸ καὐτονόα χὰ μαλοπάρανος 'Αγαύα.

Por "apple-cheeked" traducen EDMONDS y GOW, conexionándolo el segundo con el ejemplo, de *Id.* 7.117 ya comentado (μάλοισιν... ἐρευθομένοισιν); ello en nota, puesto que el segundo en su traducción se decide por "Agaua of white cheeks". Ese mismo camino recuerda CHOLMELEY, sugiriendo el paralelo hesiódico de *Th.* 975 ('Αγαύαν καλλιπάρηον). Para BECKBY es "mit schimmerden Wangen", y un sorprendente "pálido" en FRITZ, "Auch die blasse Agave". LEGRAND por "aux joues blanches", más que "aux joues comme des pommes", y recordando a Hesíodo y la comparación con la simple belleza de la manzana en el citado texto (καλλιπάρης). V. PISANI decolora el epíteto, "Agave dalle belle gote"; "de blancas mejillas" (M. BRIOSO y G. TEIJEIRO-MOLINOS TEJADA); 'pomicolor Agave' es la de C. AMEIS, sin duda la más auténtica.

Una rápida ojeada descubre la escisión de dichas versiones: unos han asimilado el epíteto de color al general de la belleza femenina λευκοπάρης, frente a la anexión al primer término μάλον por parte de de otros, respetando la comparación y metáfora.

B) τράγος οὗτος ὁ μαλός (Ep. 1. 5)

Las traducciones anteriores se suelen apoyar con las del calificativo de μαλός para un buco, "blanco" desde las glosas hesiódicas: "blanc" para LEGRAND; "dies weiße Böckchen" BECKBY y FRITZ); "il bianco" para V. PISANI; "the white" (GOW y EDMONDS); "de pelaje blanco" (BRIOSO). C. AMEIS ha decolorado del todo el sintagma con 'cornutus hircus iste dux'.

III) OPINIONES DE LA CRÍTICA SOBRE AMBOS EJEMPLOS

A) DICCIONARIOS

Ambivalencia (hasta trivalencia) en sus versiones. "Blanc", "laineux", "tendre", "delicat" (A. BALLY, s. v. μαλός en *DGF*); pone en relación μαλός con μῆλον, animal del pequeño aprisco de carneros y cabras; en cuanto a μαλοπάρετος lo separa por completo del anterior para anexionarlo a μάλον, "manzana", con las versión por

"aux joues fraîches o rouges comme une pomme". Más amplitud de datos ofrece *LSJM*: "white" para $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ (*Ep.* 1.5); $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$, forma eolia (= $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma$), diferente, o, al menos, separable del anterior ejemplo; el *PPetr.* 2.35 fr.(a).I.11 (s. III a.C.) cita una yegua $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\alpha\rho\acute{o}\upsilon\alpha\nu$ y $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\alpha\rho\acute{\alpha}\upsilon\alpha\nu$, "blanco-castaña", pero en el *Suppl.* de la última edición se da una versión distinta, con un "with well-rounded / white cheeks", ambigua (= $\mu\hat{\eta}\lambda\omicron\nu$ / $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$) al inclinarse por un color blanco; se recuerda la forma esférica de la manzana, pero no su color rosado o rojo.

Buena, como siempre, la síntesis de P. CHANTRAINE (*DELG*, s.v. $\mu\hat{\alpha}\lambda\omicron\nu$, p.663). Pese a la glosa de Hesch. ($\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$ - $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma$), el sentido de Thcr. *Id.* 26.1 es -casi con total seguridad- el de "mejillas como manzanas"; la glosa da, pues, un sentido erróneo o, en todo caso, secundario, y que es la causa de una traducción de "blanco" para el simple $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$.³

B) EDITORES Y ESPECIALISTAS EN COLOR

Escéptica a la interpretación de Hesiquio es A.KOBER, aunque inserta ambos términos en el capítulo al color blanco: "There are, however, various other possible interpretations that have nothing to do with color", en lo que a \acute{o} $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ respecta; posibilidad que se amplía para $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\alpha\nu\omicron\varsigma$, que puede ser "rosy-cheeked Agave": "since $\mu\hat{\eta}\lambda\alpha$ seem, in general to have been thought of as red (which is the color of the pomegranate), as in Anacreont. 17.18 $\rho\acute{o}\delta\acute{\iota}\nu\eta\nu$ δ' $\acute{o}\pi\omicron\iota\alpha$ $\mu\hat{\eta}\lambda\omicron\nu$ shows".⁴ Está en el buen camino cromático, con la oportunidad de su ejemplo para el rojo de tal fruto; resta fundamentar su traducción con ej. de otros autores, y sobre todo con los materiales que despliega Teócrito para $\mu\hat{\alpha}\lambda\omicron\nu$, aparte de los dos citados.

G. REITER⁵ discute en su estudio varios términos de color que brotan en época postclásica; dentro del blanco ajusta los siguientes: $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$, $\acute{\alpha}\lambda\phi\acute{o}\varsigma$, $\gamma\alpha\lambda\acute{\alpha}\kappa\tau\iota\nu\omicron\varsigma$, $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\phi\alpha\nu\tau\acute{\iota}\nu\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\phi\acute{\upsilon}\omega\delta\eta\varsigma$ y $\gamma\omicron\phi\omicron\epsilon\iota\delta\acute{\eta}\varsigma$. De la interpretación de $\mu\alpha\lambda\omicron$ - como "apple-cheeked" (y más aún de la cromática "rosy-cheeked") -con doble denotación forma/color-, se distancia y la pone en duda; el dato del *PPetr.* citado le lleva a decidir para el buco \acute{o} $\mu\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$ = $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\acute{o}\varsigma$, y con él la duda de si el

segundo término del compuesto *μαλοπάρανος* tiene o no algo que ver con *παρειά*, "mejilla". Desde él suele verse *-παρούας/-παρώας*=marrón.

En aras de esa misma directriz se sondean otros textos, en un intento de resolver tal ecuación. Ante todo el de Call. *H. Dian.* v. 90-91: τὰν δ' ὁ γενειήτης δύο μὲν κύνες ἥμισυ πηγούς, / τρεῖς δὲ παρναίους, ἓνα δ' αἰόλον. Hay unanimidad en dotar de color al término *παρναίους* (a veces corregido), si bien de muy diferente manera; la versión de A. CUENCA-M. BRIOSO es ésta: "El Barbudo te dio dos perros de color blanco y negro; tres de color rojizo y uno moteado".⁶ R. PFEIFFER nada comenta, salvo la enumeración de variantes al v. 91 (*παρνατίους* ψ: *em.* M. HAUPT (*Opusc.* II 143, *παρναίους*) y SCHNEIDER *-ουαίους*, lo que no obstaculiza otras interpretaciones; e.g., E. CAHEN así traduce en su edición: "Le dieu barbu te donna deux chiens blanc et noir, trois tachés aux oreilles, et un surtout le corps"; en nota afirma que los términos *πηγούς* y *παρνατίους* (*lectio* por la que ha optado) son raros y más que discutibles.⁷ Su opción por el color es acertada, positiva, como lo es también la de A. W. y C. R. MAIR, sobre una *lectio παρναίους*, con la versión que sigue: "And to thee Bearded God gave two dogs black-and-white, three reddish, and one spotted", con la vuelta a Hesh. y su glosa en nota al verso.⁸

Verosímil es pensarlo así y hablar de una raza especial de perros con "orejas caídas", carácter típico de los perros de caza, como efectivamente lo son los de la jauría de Ártemis en el poema de Calímaco. El término *παρνατίους* (= *παρ+οῦς*, "oreja") entraría de esta forma y de nuevo en relación con *παρειά*, "mejilla", pese a lo discutida que es su etimología. No se ve la relación de REITER con el "marrón", o "castaño", para el segundo término del compuesto, si se analiza el *μαλοπάρανος* para Ágave. Son colores imposibles de transferir a un rostro divino y donde el significado de "mejilla" parece no admitir duda. Los términos calimaqueos *πηγούς* y *παρναίους* son raros y -en honor a la verdad- desconocidos; nada indica que tengan por necesidad que ser cromáticos, sino puras referencias a otras cualidades externas sobre la estampa de dichos animales. Tampoco *αἰόλον* lo es, pese a la expresión de una abigarrada luminosidad: "variolé", "tacheté", "variopinto", son sus significados. Se trata de la simple indicación de que la pelambre de

los animales a los que califica no es plana, sino variada, sin especificar *chrōma* concreto. Las traducciones de *παρουαίους* por "castaño", "marrón" o "rojizo", son más intuitivas que otra cosa. Su único apoyo radica en la pelambre del ganado mediterráneo, cuya coloración básica es efectivamente roja.

El análisis de todos estos datos por parte de GOW (o.c. II, p. 261) no lleva a una solución certera: *μαλοπάρανος*=*καλλιπάρης*, en base a Hesíodo "but its meaning is not certain". Y frente a las dudas que plantean el blanco-marrón de *μαλοπαρούας*, -*παρώας* del citado *PPetr.*, piensa en la manzana: "The alternative is to regard the first element as the noun *μᾶλον* and to interpret the compound as 'apple-cheeked' (cf. 7.117, *μάλοισιν...ἔρευθομένοισιν*)", aunque ello sea no muy deseable para *Ágave* en un contexto trágico.⁹ Habla el editor por último de -*πάρανος* como "posible asimilación en sus dos últimas sílabas al nombre de *Ἀγαύα*", en base a que *παράυα* es forma eolia, atestiguada en un *Id.* eolio (cf. *Ther.* 30.4) y no hay razón aquí (e.g., en 26.1) para un eolismo; opinión "especiosa" nada más: si por algo se distingue la poesía helenística es por su característica "Mischung", "mélange", aplicable a todo los niveles, tanto de género como de vocabulario. Eso tan sólo bastaría para una correcta explicación de la presencia de tal término.¹⁰ En resumen, ni el propio GOW está convencido de ello, como lo prueba el unirse a la corriente general de los traductores: *μαλοπάρανος* "the white-cheeks", *ὁ μαλός* "the white"; equivale a la ya consabida adecuación: *μαλοπάρανος*=*λευκοπάρανος*/*λευκοπάρης* y *μαλός*=*λευκός*, a la simple y general opinión de Hsch.; lo mismo cabe argüir de la segunda (*καλός*=*λευκός*), del texto hesiódico *Th.* 975 (*καλλιπάρηον*) para *Ágave*. Tiene que haber por necesidad una diferencia semántica entre esos tres términos, por mucho que desde el libro de JAX se intenten igualar.

IV) NUESTRA VERSIÓN DEL EPÍTETO PARA ÁGAVE

A) *Μαλοπάρανος* NO ES BLANCO-MARRÓN/CASTAÑO

Lo descartamos desde una razón estética: lo mucho que cuida el poeta el epíteto divino; no cabe un rostro de tal color en *Ágave*.

Las dudas mismas de un especialista en papiros, como EDWIN MAYSER, con respecto a *μαλοπαρούαν* en el *PPetr.* II. 35, lo avalan. No ve este autor una relación clara entre ambos términos lexicalmente tan distintos (*μαλοπάραους* / *μαλοπαρούαν*), ni una segura interpretación cromática.¹¹ Da como eolismo, en base al testimonio de Herodiano (2.563), la forma *παράυαι* (= *παρειαί*): *παράύαι* (= *παρείαι*) λέγουσιν *Αἰολεῖς*. Por lo tardío del papiro, *μαλοπαρούαν* puede considerarse un tecnicismo, extendido como tal por emplearlo los Tesauros en el comercio de caballos, siempre especialistas en la profesión desde Homero: "Des Ausdruck mag sich als term. techn. in Pferdehandel aus dem rosseichen Thessalien verbreitet haben". Aparte del ej. comparado, pululan en el mismo papiro formas similares en cuanto al segundo elemento: *παρούαν*, (II.35 a(1) 5 y d(7)); *παρόαν*, a(1)3; *παράύαν*, a(3) 9.

La homofonía entre *μαλοπάραους* / *μαλοπαρούαν*, o entre el resto de las formas eolias (*παρούαν*, *παρόαν*, *παράύαν*) es tentadora; pero falta por explicar (prescindiendo ya de lo que puede denotar el primer término del compuesto *μαλο-*) cómo ha pasado el segundo a denotar el color marrón o castaño, a partir de su sentido o significado general y su relación con *παρειά* y *παρήϊον*, "mejillas" y /o "pómulos". Porque la etimología misma de los dos últimos términos en griego es problemática. Es frecuente, tanto en derivados (*παρείς*, *παρής*, *παρειάς*, *παρούας* (Apoll. ap. Ael., según οὖς), como en compuestos (*καλλιπάρης*, *μιλτοπάρης*, *εὐπάρας*, *εὐπάρειος* en Píndaro). Su importancia es indudable, al aparecer ya en micénico *pa-ra-wa-jo*.¹² H. FRISK (*GEW* II. p.474) parte de un **παρ(α)-αυσια*, *-ιον*, con ζ-*α*-? + οὖς, "oreja" (= "lo que está a continuación de la oreja" = "cara", "pómulos", "rostro") + sufijo *-ια-/-ιον-*: "alte Hypostase von *παρά* und der Schwundstufe von οὖς, in lit. *aus-is*, mit *-ια-/-ιο-* Suffix"; aunque su escepticismo es patente al concluir que "Die gr. Wörter sind lautlich nich ganz aufgeklärt". La coexistencia de formas con *-ο-/-ω-*, y la presencia o ausencia de *-ι-* se debería al tratamiento fonético de los grupos *-*yi-/*-iy* con soluciones nada regulares.¹³ Tal circunstancia explicaría la diversidad morfológica: *παράύα*, *παρόα*, *παρώα*, *εὐπάρας*, *παρούας*, *παρηϊάς*.

Prescindiendo ya de los problemas etimológicos y dialectales

que plantean las formas eolias del *PPetr.* y las de *παρειά* en general, acercar las del primero al ej. teocriteo para *Ágave* nos parece un despropósito. Las razones son diversas, a pesar de que el documento en cuestión sea del mismo siglo III a.C.:

1) La distinta naturaleza de ambos documentos: un dato técnico y prosaico el primero, frente a lo poético del segundo. La jerga o lenguaje de los tratantes nada tiene que ver con la propia poesía.

2) En *μαλοπαρούαν*, aplicado a una yegua, existen dos problemas o dudas: a) ¿por qué, y a partir de dónde *-παρούαν* significa "castaño" o "marrón"?, y b) ¿de dónde lo hace *μαλο-* como "blanco"? Los testimonios *μάλουριν* y *παρναίους* (poéticos en el segundo de los casos) de Calímaco nada aclaran; están llenos de dudas textuales, como lo está el *ὁ μαλός* del *Ep.1.5* de Teócrito.

3) El epíteto o nombre de color puede pasar de un animal a un dios (cf. *γλαυκῶπις* para Atenea, *Λύκος* para Apolo, o la relación de Artemis Brauronia con *ἄρκτος*). Hechos de sincretismo religioso, muy bien estudiados por M.P.NILSSON, muestran el paso de una zoolatría a un antropomorfismo; por mero tabú no logra desaparecer la situación anterior: ciertos animales quedan como satélites, e indisolublemente unidos por siempre a determinadas deidades. Pero no es éste el caso de *Ágave*; ni es una deidad, ni se aprecia desde Hesíodo relación o apego alguno a animales como yeguas, caballos o chivos. No es pensable en el Helenismo semejante relación. Por lo demás, los epítetos que utiliza Teócrito para chivos y cabras son específicos, distintos de los divinos, muy selectos y depurados.

4) Si bien homofonía de ambos términos *μαλοπαρούαν/μαλοπάρανος* es tentadora, la asociación resulta desastrosa: la antiestética destroza el bello rostro de *Ágave*; es impensable una cara bicolor, marrón, manchada o con pecas. Muy poco adecuada la relación con dicho animal.

CONCLUSIÓN:

1) Si el poeta hace gala de ese talante selectivo en el color, ha de buscarse la fuente y explicación de *μαλοπάρανος* en lo exquisito, y no en los papiros o tecnicismos.

2) Si *μαλοπάρανος* es un eolismo, suponemos que el poeta lo ha aceptado así (como efectivamente sucede: cf. *παράυαις* en *Id.30.4*). Estos y otros datos (cf. en ese mismo poema otro eolismo, *ῥέ-*

θος, para el rostro) nos conducen necesariamente a un rastreo de fuentes en Safo y Alceo.

B) Μαλοπάρανος = MEJILLAS DE (FORMA/COLOR) MANZANA

1) COMENTARIO A UNOS DATOS DE K.JAX

Este especialista hace hincapié en la lógica asociación de ideas que el rostro femenino sugiere por sus formas y colores.¹⁴ En la p. 76 de su conocida obra explica el paso del primitivo καλλιπάρης homérico, a denotaciones específicas mucho más concretas o precisas; el color se encuentra entre ellas: "frisch, weiß, rosig, Erröten", etc.,. El significado de μαλοπάρανος, de indudable estética y sugestiva belleza en Thcr., está puesto de relieve en nota número 300 (p. 108), en un juego de formas/color: "eigentlich 'appelwangig' kanu sich auf das frische Rot oder auf die Rundung beziehen, ohne dabei pausbackig bezeichnen zu müssen. Deutlicher ausgedrückt in εὐκύκλοιο παρηίδος der Charis in Nonn., *Dion.* 33.23; desgl. vom jugendlichen Dionysos χιονέας κύκλα παρηίδης, Non. *Dion.* 10.180". En fin, en p. 109, se refiere al ej. teocriteo en estos términos, cromáticos a todas luces: "in derberer, echt bukol. Weise μαλοπάρανος, appelwangig, rotwangig, Theokr. *Id.* 26.1; der gleiche Sinn in ῥοδόμαλον, Theokr. 23.7."

Lo que importa de esta última cita es que se trata del único autor a quien se le ha ocurrido sondear ejs. de μάλον en la poesía bucólica, antes de efectuar una traducción de μαλοπάρανος, recto camino de investigación; evidentemente el epíteto transmite una mezcla de elementos estéticos que de ambas raíces (μάλον y παρειά) se desgajan: hermosura de las redondeces de la cara, formas que se mezclan con el color. En esa combinación, frecuente en los poetas helenísticos, se asocian ambos elementos a otros conceptos o sustantivos. Nieve, rosa, manzana, los reitera Nonno una y otra vez: *D.* 10.180, χιονέαις πορφυροπαρηίσι; 18. 363, μαρμαρυγὴν ῥοδόεσσαν οἷστεύουσι παρειαί; 48.354 (de Artemis), πορφυρέους σπινθῆρας οἷστεύουσι παρειαί; 42.237 y 428, ῥοδόπιδες...παρειαί; 42.76 (formas y color) ῥοδοειδέα κύκλα προσώπου; 4.130, ὥς ῥόδα φοινίσσουσι παρειαί. Lo más incisivo de JAX es apuntalar su visión con datos del

Corpus Theocriteum (ῥοδόμαλον, corr. ῥόδα μάλων). Aunque la ejemplificación del término base μάλον es mucho más amplia y en ella nos apoyaremos para nuestras conclusiones.

2) OBSERVACIONES DE H. TREU SOBRE LA LÍRICA EOLIA

En su estudio de los epítetos del rostro en dicho género cita el de μαλοπάρανος para Ágave; lo ve como un compuesto acuñado por la lírica eolia y muy similar o equivalente a ῥεθομάλιδας, "rostro o mejillas de/como manzanas", utilizado por Alceo (*fr.*150 BERGK);¹⁵ tanto ῥέθος como el compuesto plantean ciertos problemas de interpretación.¹⁶ Para TREU, empero, trátase de un compuesto de nueva creación, en lugar del clásico y generalizante εὐπροσώπους. Μηλοπάρειος / μαλοπάρανος indica, si no sinonimia, igual asociación a ῥεθομάλιδας: "Gemeint ist das gleiche wie mit ῥεθομάλιδας. Mädchen mit Apfelwangen an die Wangenfarbe gedacht" (cf. *ibid.* p.191). Una comparación retrospectiva con el homérico καλλιπάρης, o con εὐπροσώπους, no es acertada, puesto que el término eolio es mucho más preciso y sugestivo en cuanto a semántica: "weder Farbe noch Rundung der Wangen ist veranschaulicht: man konnte sogar sagen, Mädchen seien stiefmütterlicher gedacht als Schiffe, die immerhin μιλοπάρηι genant werden" (*ibid.* p.191). Y, más aún, otros testimonios fragmentarios de lírica eolia conducen a la misma sospecha y asociación de formas/color manzana-rostro: Alc. *fr.* 126. 6. L-P: προλωπο[ν]. Sapph. *fr.*24.6. ss. D: [σαντιλάμπην] / ...λλον πρόσωπον (=final de una oración simple, cuyo último término puede estar unido a un posible μάλον anterior. Sapph. *fr.* 33.3: [ν] ῥέθος δοκι[. Naturalmente ello no imposibilita que en otros textos se destaquen simples matices luz, que no color, del rostro: Sapph. 27.a. 18, ἀμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω (cfr. Hes. *fr.* 21 Rz., Χαρίτων ἀμαρύγματ' ἔχουσα, para las Cárites). Similar asociación de formas-luz-color tenemos en el *Corpus Theocriteum*, *Id.* 23.6-8, que nos sanciona y comprueba nuestra investigación; son los fuegos, luces y colores del amor: οὐδέ τι τῶν πυρσῶν παραμύθιον, οὐκ ἀμάρυγμα / χεῖλεος, οὐκ ὄσσω λικαρὸν σέλας, οὐ ῥοδόμαλον. La imagen se inspira a nuestro entender en la propia lírica eolia; el imitador no se ha contentado con recordar rostro-manzana-regalo

amoroso, sino que se decide por el color con el primer término del compuesto ῥοδόμαλον, alusión a la especie de manzana colorada *Malum roseum*. L.. Tales datos propician, pues, una traducción de μαλοπάρανος por desde "apple cheeched" —→ "rosy cheeched", y no por un simple "blanco", puesto que la manzana nunca es blanca; para el rostro existe por lo demás a tal fin el clásico, λευκός, tan divulgado en poesía.¹⁷

3) EL CLARO TESTIMONIO DE ALCEO

Es el dato definitivo que desentraña el sentido de μαλοπάρανος como "rostro de (color) manzana" = "sonrosado"; se trata del *fr.* 261(b) *P.Oxyrr.* 2299 *fr.* 10(b) col. 1:]ημ[/ 'Αφροδίτ[α /]ακέρα. ...[/]αν λύθεισα /]. [μαλο]πάρανε, σοὶ μάν /]'. δε. β[]ν γυναικῶν /]...οισαν μ[....]. ζάεισαι /].ιν ὄρχησθ ['ερό]εσσ' "Αβανθι. Todos los editores hacen una llamada a Safo y al mismo nombre de Abantis, que en ella aparece (= *P.Oxyrr.* 123 *fr.* 12.15), de cuyo v.10 emerge el voc. "Αβανθι y la diosa del amor en v.16, Κυπρογένη.¹⁸ En Alceo tal nombre es claramente una muchacha, avalado contextualmente por σοί y por γυναικῶν, que siembra y despliega amor (ἐρόεσσ') y hermosura (μαλοπάρανε), con su encantador semblante, parangonado a dicho fruto. Y si se observan un poco los pormenores de la escena, el epíteto de color la destaca del resto de las muchachas el coro. Pensando en lo tradicional, sería lógica una denotación por λευκά o καλλιπάρανε u otros similares; Si lo que vemos, en cambio, es un μαλοπάρανε, hay una clara intención de precisar y concretar caracteres de tal hermosura: el aspecto sano, joven y hermoso del rostro, los colores del rubor, lógicos por el efecto del movimiento de la danza, lo festivo, la alegría misma. Es más, la invocación a Afrodita al comienzo del *fr.* conecta con el rojo como símbolo cromático para ella: ἔρευθ-, πορφυρ-, ῥοδο- y οἶνο- son sus colores preferidos, tal y como se ha comprobado en todos los capítulos anteriores respectivos.

El epíteto de μαλοπάρανος para Abantis es, en consecuencia, de lo más acertado y oportuno, haciendo gala de una exquisita selección con, la lejanía de lo general y la aproximación al detalle preciso -el color-, sin olvidarse de las formas y hermosura. No

acertamos a ver, por ello, la duda de editores que generalizan un "white cheeked", cuando poco antes han hablado de un sentido claro de "apple cheeked", que es lo suyo y lo etimológico. El recuerdo de la manzana rosada (*Malum roseum* L., o la μήλον 'Ηπειρωτικόν de Dsc. 1.115.4) y parangón con numerosos textos literarios, es inevitable. Si del ej. de Alceo saltamos al de μαλοπάρανος para Άγave en el texto teocriteo, hay notables concomitancias y paralelos:

1) De las tres hermanas, Ino, Autónoe y Άγave, se destaca la última por su belleza. Es obvio que, como hijas de Cadmo y Harmonía (hija ésta de Afrodita), podrían ser las tres calificadas en bloque como λευκαί. Si sólo la última es μαλοπάρανος, hay una clara intención de destacarla con respecto a las demás, tendencia ya rastreable desde Hes. (*Th.* 976: 'Αγαυὴν καλλιπάρηον). La preferencia de lo específico por lo generalizante ha de verse como intencional. En la manzana misma como símbolo hay una evidente asociación, al estar de por medio Afrodita.

2) Si se descubre tal intencionalidad, puede calificarse de *variatio* tal proceder, frente a los tradicionales y clásicos καλλιπάρης y λευκοπάρης, aunque la cuestión no es tan simple. Es importante que μαλοπάρανος se emplee para una deidad por primera vez en la poesía griega, porque en el precedente, Alceo, Abantis es una "girl". También es propio de Teócrito practicar tal técnica frente a lo tradicional, en aras de un flagrante "naturalismo",¹⁹ carácter que lo define por su clásico equilibrio, frente al apartamiento consciente de las modas. Lo buscado e intencionado del epíteto μαλοπάρανος puede basarse, además, en otros datos:

a) Deseo de cambio, frente a las propias fuentes del tema y personajes de fondo del *Id.* 26, *Las Bacantes* de Eurípides; tal vez los presupuestos de esta obra (el reiterante calificativo de λευκαί para tales personajes), han llevado desde Hesiquio a una errónea interpretación de μαλοπάρανος-λευκοπάρειος, que ha arrastrado a toda la crítica.

b) Deseo de emular a la vez al pasado; en Hes. (*Th.* 976) se denota la hermosura de Άγave dentro del grupo; el precedente es ya homérico y usual para la belleza femenina (*Il.* 1.184 y 323): Βρισηίδα καλλιπάρηον, y Κάδμω δ' Ἀρμονίη, θυγάτηρ χρυσαΐης Ἀφροδίτης / Ἰνὼ καὶ Σεμέλην καὶ Ἀγαυὴν καλλιπάρηον / Αὐτονόην τε... / γείνα-

το. El paralelismo con *Id.* 26.1, con la misma aparición de las tres hermanas, es notable: 'Ινὼ καὐτονόα χὰ μαλοπάρανος 'Αγαύα.

c) En Eurípides no se califica a Ágave ni a sus hermanas, al referirse al coro o *thíasos*, en *Ba.* 678-80: ὄρῳ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, / ὧν ἦρχ' ἐνὸς μὲν 'Αυτονόη, τοῦ δευτέρου / μήτηρ 'Αγαυή σῆ, τρίτου δ' 'Ινώ χοροῦ. Pero sí a las Bacantes como grupo, entre las que aquélla figura, v. 664-65: αἰ τῆσδε γῆς οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξεκόντισαν; o 863-4, donde el coro alude al "blanco pie" de todas ellas: θήσω πότε λευκὸν πόδ' ἀναβακχεύουσα δέραν...; en v. 1208, Ágave misma como portavoz del séquito báquico insiste en que con su "blanco brazo" ellas mismas han dado caza a Penteo: οὐ δικτύοισιν ἀλλὰ λευκοπήχεσσι χειρῶν ἄκμασίν. Es evidente, tras ese rastreo, que a las Bacantes se las califica con el clásico epíteto de la belleza, modélico como JAX muestra: todas en efecto son λευκαί. Obvio, también, que, si bien Ágave no es una κόρα en el plano real, sino una madre adulta, la circunstancia no impide tal calificativo: el tiempo en la mitología no cuenta y nos hallamos, por otra parte, ante el ritual dionisiaco que todo lo transforma y revitaliza; hasta la ancianidad misma se transfigura en tal sentido: Cadmo y Tiresias, canos ancianos, danzarán en honor del dios, en v. 323-4: καὶ χωρεύσομεν, / πολιᾶς ξυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον. En fin, la blancura y feminismo la ha extendido al poeta al propio dios: θηλύμορφον ξένον (v. 353); λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις (v. 457), lo cual viene a ser un calco del v. anterior (οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς).

Toda esta amalgama de circunstancias y datos, en suma, puede haber contribuido a una ecuación engañosa: μαλοπάρανος=λευκοπάρῃος por parte de toda la crítica. La asociación tradicional de la mujer griega a "Die weibliche Schönheit" por obra de JAX, tras las glosas de Hesiquio sobre tal epíteto, supondrían el broche final a tal manera de pensar. Pero en el fondo la postura es rutinaria, y tanto más, cuanto que en el Helenismo los cánones de belleza están cambiando, y los epítetos de color se utilizan para dioses y humanos a veces de manera indistinta en Teócrito, muy pesar de la selección divina de que hemos hablado.

Por otra parte, un rostro λευκός nunca es un blanco auténti-

co, sino un color claro rosado; eso hay que ver cuando se atribuye a la mujer: su relativismo. Por tal razón λευκοπάρειος está dentro de dicha línea, en oposición al cutis del hombre que, por estar más curtido, es más oscuro, es μέλας.²⁰ En última instancia, aunque las ménades eurípideas sean λευκαί -una mera tradición clásica-, no debe olvidarse que el ritual dionisiaco es una comunicación con el dios, y que éste en el mejor documento que poseemos sobre dicho ritual aparece teñido de unos colores cálidos innegables: rubio y con las gracias de Afrodita en su faz se nos presenta en Ba.235-6: ξανθαῖσι βουστρίχοισιν εὖοσμων κόμην, / οἰνώπας ὅσοις χάριτας Ἀφροδίτας ἔχων. El color vino de su mejilla no cambia cuando se le apresa: οὐδ' ὠχρὸς, οὐδ' ἥλλαξεν οἰνωπὸν γένυν. Si οἶνος es la bebida sagrada, y "color vino" sus mejillas, es de esperar que todo adicto a su ritual adquiriera ese mismo aspecto, en virtud de la consabida comunicación con el dios. Tanto más lógico nos parece el adquirir unas mejillas de color manzana (=rojas) por esa misma razón, si dicha unión se lleva a cabo no sólo mediante la bebida sagrada, sino con la frenética danza: motivos suficientes para que un rostro se transforme en más que "sonrosado": un "rojo encendido" y una comparación con la manzana -fruto también dionisiaco al fin y al cabo- es lo que nosotros colegimos en el epíteto de Ágave, en μαλοπάρανος. Y apuntalamos nuestra huella de investigación con el recuerdo de Alceo y la muchacha de su coro (que también está en danza), μαλοπάρανε igualmente. Dioniso es no sólo οἰνωπός, sino εὐκαρπός (AP 6.31.1, εὐκαρπῶ Διονύσῳ), lo que nos conduce a ver en μαλοπάρανος para Agave un total acierto. Se trata, en suma, de un color sonrosado, similar a οἰνωπός como bacante que es y semejante también al fruto μάλον, definido como ἐρευθ- en los versos del poeta helenístico (Id. 7. 117: ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευθομένοισι ὅμοιοι).

Sea, pues, el propio Teócrito o un imitador el autor del Id. 26, el calificativo es muy explicable y selecto a la la par: a) Por la huída del generalizante, clásico -demasiado modélico, o al menos repetido en exceso λευκός; y b) Por evitar el no menos frecuente οἰνωπός, demasiado usado en el Helenismo, y del que el autor ha echado mano una vez tan sólo en 22.34. La solución se ha conseguido en síntesis con la introducción de un epíteto más que

buscado y depurado: procedente de la lírica eolia y allí denotador del color rojo o sonrosado de unas mejillas, se une metafóricamente a formas de rostro-fruto.²¹ Proceder propio de un poeta helenístico, en perfecta maniobra y manejo de los resortes de la lengua poética que la tradición le ofrece. La situación del epíteto **μαλοπάρανος** es nueva y el resultado y connotaciones también, apesar a las coincidencias analizadas: gusto por el epíteto poco frecuente, raro, depurado, e inserción en nuevas escenas que lo vigorizan y enriquecen. Nada de ello nos sorprende.

Nada de eso parecen haber visto otros críticos, que aprecian tintes de poco gusto en su uso; para H. H. A. L. VAN DER VALK hay en todo ello: a) ambigüedad, y b) poca seriedad, religiosa sobre todo, ambas como exponente del típico "playful" de los alejandrinos, y del que serían muestra evidente el "arte juguetón" de Calímaco, según definición de B. SNELL. La duda entre "apple cheeched" y "white cheeched" la resuelve este helenista eligiendo la segunda y derivando **μαλοπάρανος** del simple **μαλός**, nada nuevo por cierto.²² La interpretación es un dato más de la tesis central de su artículo, en completa oposición a otros:²³ no hay gravedad ni seriedad religiosa en el *Id.* 26, posición demasiado tajante. Tampoco es adecuado ver en **μαλοπάρανος** por **λευκοπάρανος** un irónico exponente de un juego literario, un "playful", para que un término en un contexto indique algo diferente a su acepción habitual. No parece ser éste el caso por motivos diversos:

1) Pensar en una trampa lexical con el cambio de **λευκ-** por **μαλ-** no es apropiado; la segunda de estas raíces es un término demasiado conocido en el *Corpus Theocriteum*. Y si diosas, deidades o princesas son **λευκαί**, no implica que no puedan ser calificadas con otros epítetos: **ρόδοεις**, **ρόδοδάκτυλος**, **ρόδόχρως**, **πορφύρεος**, **φοῖνιξ**, **χρύσεος**, **οἰνωπός**, **γλαυκός**, **κυανόφρυς**, y tantos otros que con similar *chrōma* pululan en poesía. Su utilización se debe en la mayoría de los casos a la simple *variatio* estilística; y un rostro "como manzanas o melocotones" nada tiene de "unsuitable". Por la misma razón podríamos rechazar tanto **ρόδο-** como **οἰνο-**, dada su raigambre en el naturalismo vegetal.

2) La adecuación de **μᾶλον** a **μαλός** es más que problemática para derivar en **μαλοπάρανος** un color blanco; nada demuestra que el buco

ὁ μάλός del *Ep.*1.5 sea blanco, ni tenga que ver con el término base "manzana". Ya el hecho mismo de que se aplique a un animal es razón suficiente para alejarlo del rostro de Ágave, por mucho que los bucos pululen en el propio dionisismo; eso sería antiestético y a rechazar de plano por la depurada poesía para un epíteto divino. Se trata de textos muy diferentes que no admiten parangón, lo mismo que los de Calímaco para animales, ya citados. No conocemos ni su origen ni su *sêma*, y la relación se basa en pura homofonía.²⁴

3) La sugerencia dialectal especiosa que hace VAN DER VALK es discutible: precisamente por usar Teócrito el dorio con frecuencia, resulta difícil el juego y confusión con una forma que, con toda claridad, es eolia y plenamente lírica; demasiado conocida para los lectores, o, al menos, nada extraña

4) En los *Idilios*, tanto la terminología derivada de μάλον como de λευκός, es demasiado conocida por su frecuente uso (el segundo es el epíteto de color mas utilizado estadísticamente); μάλός sólo está documentado en Calímaco y Teócrito, con bastantes dudas textuales por cierto en ambos. No puede estar tomado de aquí el compuesto μαλονάρανος para Ágave, ya desde Hesíodo celebrada por su finura y belleza, repetida luego en la tradición..

5) Vista y aceptada como posible una relación rostro-manzana, y visto el largo despliegue del término en la versificación idílica (es uno de los frutos mediterráneos típicos, si no el que más abunda en su paisaje), no es pensable μαλονάρανος para confundir o jugar; porque el naturalismo del radical es patente y directo.

La primera razón para justificar tal epíteto es el introito mismo del poema: los 11 primeros versos son de un bucolismo total, dato que la crítica ha advertido en parte,²⁵ a pleno campo y en paisaje agreste. La manzana se utiliza en los *Idilios* desde el símbolo a lo agreste, según evidencia nuestro análisis más adelante. Aplicarlo a un personaje en tal situación, es adecuado y correcto. VAN GRONINGEN ha tocado la entraña misma del dionisismo, el amor, término que define también uno de los nervios centrales -si no el fundamental- de la poesía teocritea; y, sin haberlo pensado probablemente, su idea conecta también con la entraña misma de la lírica eolia, fuente del término μαλονάρανος; en ella el tema del amor es fundamental. La técnica narrativa se acerca al estilo del poe-

ta: calmosa descripción de un paisaje e introducción en él de figuras, divinas aquí; es el *locus amoenus*, dotado de acción y vida, en el que siempre una de tales figuras (aparte del posible cromatismo en el paisaje) está dotada de color.²⁶ Asegurado está el contraste, técnica teocritea señalada por el clásico trabajo de OTT, en el que insiste M.BRÍOSO: se evidencia lo apacible con la eclosión subsiguiente, sintetizando posturas de editores diversos.²⁷

Sean cuales fueren las intenciones del autor, existen numerosos datos que dan la razón a VAN GRONINGEN y conectan con la fuente principal del bucolismo que es eurípidea; las claves son, en efecto, amor, transformación, identificación con el dios y libertad, que acontecen y se despliegan en medio de una naturaleza intacta, salvaje, plena de vitalismo y de belleza. Porque más que familiar es la afición de Eurípides por la naturaleza y el paisaje con unas pocas referencias:

a) Dioniso, Pan y Ninfas tienen en común el entorno natural como hábitat, armonía simbólica de lo humano y lo divino con la naturaleza misma; hasta ellos se prolongan las raíces del bucolismo, que terminan por hundirse en la propia naturaleza y su misterio; así rezan los vv. 951-52 de *Ba.*: μή σύ γε τὰ Νυμφῶν διολέσης ἰδρύματα / καὶ Πανὸς ἔδρας ἔνθ' ἔχει συρίγματα, "No destruyas las sedes de las Ninfas y el retiro de Pan, donde hace música su flauta"; no caben mayores caracteres bucólicos en sólo dos versos.

b) Dafnis y Pan son deidades o figuras míticas pastoriles, cuya aparición o asociación en el bucolismo es constante; en el *Ep.* 2 los hallamos, donando el primero al segundo una alforja para llevar manzanas (v.4: τὰν πήραν, ᾧ πόκ' ἐμαλοφόρει). En el v. 1-2, Dafnis ὁ λευκόχρως entona bucólicas canciones con su flauta.

c) Frecuente es la manzana, como *amoris signum* y conexcionada con Dioniso; las porta el presuntuoso Delfis, en 2.120: μᾶλα μὲν ἐν κόλποισι Διωνύσοιο φυλάσσων. Como dios de la vegetación Dioniso se rodea de ella, aparte de la máscara y racimo de uva; Amor hay, además, en la médula misma del dionisismo.²⁸

Una simple unión o relación de todos esos elementos (naturaleza, Ninfas, Pan, Dioniso y manzanas), basta y sobra para explicar por qué Ágave es μαλοπάρανος en 26.1. Es un ritual de amor concreto a un dios en un entorno por completo natural; naturaleza y sím-

bolo se ensamblan para explicar el rostro del personaje, aunque antes no se utilizara para ella.²⁹ Es una clara muestra de cómo seleccionan los poetas helenísticos su vocabulario. Incluso si se piensa que en la fuente, Alceo, es un epíteto humano, el salto no debe de ser sorprendente; porque hay otros eslabones en Teócrito indicadores de esa sublimación misma: cf., por ej., en *Id.* 13, **Μαλίσ**, una de las ninfas que moran en la fuente en que Hilas perece.

Esta circunstancia última lleva a un parangón entre ambas escenas, no sólo de estructuras, sino de detalle estético, en el paisaje y figuras entre los 10 primeros versos del *Id.* 26 y el 13. 40 ss.:

a) El *locus amoenus* con detalles precisos en el paisaje: plantas, flores, etc.,.

b) Coincidencia triádica de personajes femeninos: las tres ninfas (Εὐνίκα καὶ Μαλὶς ἔαρ θ' ὀρώσα Νύχεια); las tres hermanas en 26.1 ('Ινὼ καὺτονόα χ'α μαλοπάρανος 'Αγαύα).

c) La víctima es única y masculina en ambos casos: Hilas y Penteo respectivamente.

d) En ambas escenas se destaca la hermosura de uno de los personajes: Niquea tiene "primavera en su mirada", Ágave rostro de manzana; no significa que las otras dos no sean bellas: en **Μαλίσ** late probablemente la misma asociación, lo cual es un dato más a comparar, según vamos a ver.

e) Desde Hesíodo Ágave es la destacada; ahora el poeta la denomina intencionalmente **μαλοπάρανος**, un epíteto nuevo, depurado, para apartarse de los tradicionales y repetitivos, épicos en suma, **καλλιπάρης** y **λευκοπάρης**. Con él se separa tanto de la poesía más antigua como de la fuente más directa, Eurípides y su obra; porque las tres podrían ser **λευκαί**, dado el general calificativo de las ménades en *Ba.*

f) Teócrito juega sigilosamente con belleza de formas y colores y con la etimología misma de **μᾶλον**, en 13.40, al nombrar **Μαλίσ**, un auténtico nombre parlante: además del nombre del manzano, puede ser aquí un diminutivo; así lo ve muy pronto RUMPEL, al latinizar el término en un *Pomella*, con un caríz expresivo-afectivo, a la par que no se pierde la connotación de formas y color y el recuerdo de un fresco rostro.³⁰ Es un dato más que apuntala nues-

tra interpretación de *μαλοπάρανος* como "apple cheeked" —> "rosy cheeched", al que tanto se resisten los traductores.

g) Un juego similar tenemos en el *Id.* 23.6-7, a propósito de un efebo, cuya dureza de sentimientos y carácter acarrea el suicidio de su amante y su propia muerte: οὐδέ τι τῶν πυρσῶν παραμύθιον, οὐκ ἄμάρνυμα / χεῖλεος, οὐκ ὅσων λιπαρὸν σέλας, οὐ ῥοδόμαλον (*corr.* ῥόδα μάλων).

La hermosura de esos tres personajes en cada una de las tres escenas es una pantalla tras la cual se esconde la muerte, coincidencia que ni editores ni críticos han advertido. Curiosamente en los tres casos aparece el radical *μᾶλον* como elemento común y unificador de un claro contenido *amor* —> *muerte*; de la hermosura se salta a la muerte como contraste. Indudablemente el proceso es un "narrative pattern" más, dentro de los contenidos y estilo del *Corpus Theocriteum*, pese a considerarse espúreos los *Ids.* 23 y 26.³¹

4) EJEMPLIFICACIÓN BUCÓLICA DE *μᾶλον*

Árbol fruto con su respectiva simbología brota y rebrota en la totalidad de los *Idilios* con reiteración, constituye la prueba de nuestras conclusiones sobre *μαλοπάρανος*. Aparte de su conexión selectiva con la lírica de Safo y Alceo, las treinta apariciones del radical guardan estrecha relación con la temática interna y externa: símbolos, hermosura de colores y formas, paisaje, se conjugan en un todo armónico y coherente, en el que el color rojo es uno de los factores unificantes, quizá el fundamental.³²

a) ÁRBOL, FRUTO Y PAISAJE

Su falta sería inexplicable; es el fruto más típico, y tal vez de más variada especie que conocen los pastores mediterráneos. El más representativo y agreste está en *Id.* 5.94-95, con manzanas de monte, bravas pero exquisitas en su madurez, contrapuestas a las bellotas, no menos rancias y típicas: οὐδὲ γὰρ οὐδ' ὀρομαλίδες· αἱ μὲν ἔχοντι λεπτὸν ἀπὸ πρίνοιο λεπύριον, αἱ δὲ μελιχραί.³³ Así define Dafnis la belleza de dicho fruto, en 8.79: τῷ δρυὶ τὰ βάλανοι κόσμος, τῷ μαλίδι μᾶλα.³⁴ Es frecuente frente al manzano silvestre el cultivado; en *Id.* 7.144, entre otros frutos de ubérrima cosecha,

tenemos ὄχναι παρὰ ποσσί, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα, / δαφιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο. Es eco del homérico jardín de Alcinoos, en *Od.* 11.589, en el que su atractivo se denota claramente (=ἀγλαόκαρποι): ὄχναι παρὰ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι. Su predilección está siempre evidenciada, frente a otros frutos y en contraposición con ellos: cf. también en 7.56 ὄρπακες βραβίλοισι. Con todo y con eso, hay que aclarar que no es lo botánico lo más frecuente, ni lo más importante de tal fruto, sino el salto inmediato a la metáfora y símbolo, al campo de la belleza.

b) FORMAS Y COLOR DEL ROSTRO HUMANO Y DIVINO

Sobre todo y en particular mejillas. En *Id.* 14.38 las de Cinisca son comparables a manzanas, sobre las que resbalan sus lágrimas: τήνῃ τέα δάκρυα; μᾶλα ῥεόντω. Con pequeñas variantes (τὰ σά / τέα, ῥεόντω / ῥέοντι). Ya J. RUMPEL precisa que *subest pomorum comparatio*. El pasaje puede entenderse de dos formas: a) "fluyan tus lágrimas como manzanas", o b) "Para él tus lágrimas: fluyan tus manzanas" (=que tus mejillas sean regadas por las lágrimas), dado que Cinisca ama a otro hombre y no a Ésquines.³⁵ Es verosímil, a nuestro entender, una referencia al rostro y no a lágrimas; si en el v. 23 se alude al rostro en términos de calor y fuego, connotadores del rojo, lógico ahora hacerlo en términos de formas. Sean lágrimas o mejillas, es la forma esférica lo que importa y lo que origina la metáfora, que en otros casos alcanza términos más atrevidos.³⁶

Más importante que ello aún es la estrecha unión con el amor y erotismo en general, típico en Teócrito como tema central y generalizado: 1) Las mejillas de los Érotes, en 7. 117 (ὦ μάλοισιν Ἔρωτες ἐρευνθομένοισι ὁμοῖοι), ejemplo *týpos* que en adelante no requiere ya sanción cromática a tal fin; basta con citar sencillamente μᾶλον. 2) Las mejillas de Ágave (26.1, μαλοπάρανος Ἀγαύα), objeto de nuestra discusión presente, y en el que, pese a todas las dudas y conexiones de la crítica, preferimos verlo dentro de la misma simbología (μᾶλον = *donum Bacchi, amoris signum*), rastreable y anexionado a Dioniso en otros ejs.: Delfis explica a Si-meta que lleva consigo las manzanas del dios, en 2. 120, con la clara indicación del *schol.* de que μᾶλα = τὰ ἐράσιμα καὶ ἔρωτος

ποιητικά. El hecho de que Pan porte manzanas en su alforja liga dicho fruto indisolublemente al bucolismo en Theoc. *Ep.* 2.4: τὰν πήραν, ᾧ πόκ' ἐμαλοφόρει. 3) La ninfa Malis, una de las tres que, en 13.44, acarrean la muerte de Hilas, guarda según nosotros idéntica relación con μᾶλον, tanto más cuanto que belleza y erotismo se descubren allí también. La latinización de RUMPEL en *Pomella* supone una asociación afectiva del diminutivo, anexa a la belleza misma del personaje, al lado de otras, que no por ello dejan de ser bellas.

c) SIMBOLISMO ERÓTICO GENERALIZADO

Es la constante de toda la ejemplificación teocritea para el radical: la oferta del fruto supone amor, y arrojar manzanas a alguien implica provocación e intencionalidad erótica:

1) Id. 3.10 ss., el cabrero lleva diez manzanas a Amarilis en calidad de ofrenda amorosa: ἡνίδε τοι· δέκα μᾶλα φέρω.

2) Ibid. 40-41, se recuerda el mítico paradigma de Hipómenes y Atalanta: Ἰππομένης, ὅκα δὴ τὰν παρθένον ἤθελε γάμαι, / μᾶλ' ἐν χερσὶν ἔλὼν δρόμον ἄνυσεν. ἅ δ' Ἀτάλанта / ὥς ἴδεν, ὥς ἐμάνη, ὥς ἐς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα.

3) Id. 6.7, Galatea arroja manzanas al rebaño de Polifemo, como si de una auténtica pastora se tratara: βάλλει τοι, Πολύφαμε, τὸ ποιμνιον ἅ Γαλάθεια / μάλοισιν.

4) Id. 11.10, el amor del Cíclope es obsesivo, lejos de lo acostumbrado o convencional (=manzanas, rosas): ἡρᾶτο δ' οὐ μάλοισ οὐδὲ ῥόδῳ οὐδὲ κικίννοισ, / ἄλλ' ὀρθαῖς μανίαις.

5) Id. 10.34, con rosas y manzanas se ofrecerá Bombica, la amada de Buceo, a Afrodita: τὼς αὐλὼς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἡ τύγε μᾶλον.

6) Id. 29.37, con la misma asociación manzana-Eros (*Hesperidum poma* o τὰ χρύσια μᾶλα), patente también en Calímaco (*H.* 6.11, ἐστ' ἐπὶ τὼς μέλανας καὶ ὅπα τὰ χρύσεα μᾶλα), o la preferencia por idéntico fruto en *Id.* 12.3, ὅσον μῆλον βραβίλοιο.

5) CONCLUSIONES SOBRE ESTA EJEMPLIFICACIÓN

De la casuística expuesta (que no es total), se destacan los datos siguientes:

1) Cuando se habla de cromatismo en *μᾶλον*, se sanciona éste con un innegable rojo:

a) En 7.17 (*μάλοισιν...ἐρευθομένοισιν*), concatenado a Eros.

b) En 23.7-8, dentro de idéntica relación con respecto al efebo (*οὐ ῥόδα μᾶλον*, var. *οὐ ῥοδόμαλον*). Con la explicación, en el v.13., de que su rostro (que debería ser color rosa o manzana), por una fiera naturaleza, vira a otra tonalidad bajo los efectos de la bilis (*τῇ δὲ χολῇ τὸ πρόσωπον ἀμείβετο*); existe una asociación cromática de la rosa a la manzana, y por los comentarios parece lógico pensar en la especie típica de poma *mālum roseum* L., con lo que el rojo está igualmente denotado.

c) Una fina *variatio* trenemos en *Id.*14, a propósito de Cinisca con el v. 23 en términos de calor, fuego, llama -que connotan el rojo-: *κῆφλέγετ' εὐμαρέως κέν ἀπ' αὐτῆς καὶ λύχνον ἄψας*. La asociación mejillas-manzanas viene luego (v.38, *μᾶλα ῥεόντω*). El color del rostro, en suma, es rojo por doble razón: la vergüenza al descubrirse su amor secreto y el llanto originado por la bofetada que Tiónico le propina. Rojo-manzana se asocian de nuevo.

d) El caso de Ágave parece una continuidad estilística de los anteriores; aunque en circunstancias diferentes, el bucolismo del escenario lo une a los demás *Idilios* y ejemplificación de *μᾶλον* en ellos. Un cordón umbilical se establece mediante el fruto entre elementos diversos: Eros, Pan y Dioniso. Ágave tiene un rostro tal por múltiples razones.

e) No es imposible el rojo en el caso de las *ὀρομάλιδες μελιχραί* (*Id.* 5.95), pese al calificativo de *χλωρόν* para *μέλι*. El producto contiene matices rojos, según sea su base o procedencia floral. Y si la miel es generalmente *ξανθόν*, no es menos cierto que tal epíteto puede referirse al espectro entre el rojo y amarillo.

2) Que en última instancia el rojo es el *chrōma* inmediato, por pura asociación de ideas, de la manzana: rojas son sus partes más expuestas directamente al sol, lo más atractivo de tal fruto. No es preciso pensar en un tipo concreto de manzana roja -que son muchos-, sino que lo es cualquiera en su parte esférica y soleada. Y en esta circunstancia, creemos, radica la asociación poética con las mejillas del rostro femenino. No se olvide que para los griegos la esfera era el cuerpo perfecto y, por ende, bello por exce-

lencia, y que las redondeces se destacan en la anatomía femenina: Long. 1.24: εἵκασε...μήλω τὸ πρόσωπον αὐτῆς ὅτι λευκὸν ἐνερευθὲς ἦν. Ov.3.482: *pectora traxerunt roseum percussa ruborem, / non aliter quam poma solent, quae candida parte / parte rubent.* Ov.4.331: *hic color aprica pendentibus arbore pomis / aut ebori tincto est aut sub candore rubenti.* Tib. 3. 33-34: *Et cum contexunt amarantis puellae / lilia et autumnio candida mala rubent.*

Todos estos datos parecen sancionar una realidad: que la manzana no es monocolor, sino con zonas variables, y que el *chrōma* rojo se acentúa en algunas de sus partes. El calificar rostro con λευκός no indica, pues, que se trate de un auténtico *candidus* o de un blanco; tales términos de color son relativos: las manzanas blancas no existen, como tampoco un rostro blanco en sentido plano. Los datos de R. D'AVINO³⁷ demuestran bien el relativismo del *chrōma* λευκός, desde el blanco puro de la nieve hasta el color del polvo o la tierra misma; admite tonalidades diversas, que van en detrimento de su pureza y luminosidad. Aplicado a mejillas, ha de ser entendido dentro del espectro o tono general de éstas: un sonrosado y, como tal, puede ser un sustituto de ῥοδο- y de μαλο-.

3) Si, a esas aclaraciones, se añade el de la adecuación que en general se hace de λευκός a καλός, es muy explicable que los comentaristas igualen λευκοπάρης y καλλιπάρης, y, en consecuencia, por qué razón μαλοπάρης se ha interpretado desde Hesiquio como un λαυκοπάρης por añadidura. Sin mucho rigor semántico en lo que a la realidad física del color respecta; aunque los tres coincidan en referirse a la estética o belleza del rostro feminil, καλλιπάρης está desprovisto de color frente a los otros dos que son cromáticos; se trata de *sēmas* diferentes. Y si, por otra parte, τὰ μάλα son ἐρυθρά (y casi nunca λευκά), no hay razón para explicar el compuesto μαλοπάρης como λευκοπάρης. La traducción parece obsesión y es rechazable el "white cheeked"; la más aceptable es *pomicolor* (C.AMEIS). El color rojo subyacente es tanto más aceptable, cuanto que en todo el *Corpus Theocriteum* se alude continuamente a colores cálidos para esta fruta: ἐρυθρ-, ῥοδο-, etc.

4) Si nuestra postura parece unidireccional, basta con una estadística del color de la manzana en el resto de la poesía; en Saffo con ἐρεύθεται y en Alceo con idéntico epíteto que en Theoc. μα-

λοπάρανος. En Anacreonte con ῥοδίνην. Un salto atrás nos descubre en Homero μήλωφ ("cara/aspecto/color manzana"). Absurdo una visión por rubio o amarillo; un rostro así denota todo lo contrario de salubridad, estética o hermosura: la enfermedad, tema sórdido que no encaja en la poesía de Teócrito; tampoco para un rostro divinal como el de Ágave.³⁸ Los textos homéricos corroboran ya la primacía de esta fruta sobre las demás:

a) El ej. de *Od.* 7. 115-117 así la destaca: ὄχναὶ καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέοι ἄγλαόκαρποι / συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθώσσαι. Teócrito se ha inspirado en él para su *Id.* 7.144: ὄχναὶ παρὰ ποσσί.

b) A Homero le ha atraído ya el fruto por su belleza (=ἄγλαόκαρποι) y color; hasta el punto de que versos más adelante califica los granos de mies con μήλοπα, en v.104: αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλης ἐπὶ μήλοπα καρπόν.

CONCLUSIÓN: *Μᾶλον* destaca por su color ante todo desde su primera aparición poética; la tendencia continúa en la lírica y de ahí la toma Teócrito en el caso de Ágave. Suponer que *μαλοπάρανος* es un *λευκός*, es negar la evidencia misma de todo ese peso poético anterior. Ágave en *Id.* 26.1 tiene claras mejillas sonrosadas, que nada desdichan de la tradición estrictamente poética, menos aún de la bucólica.

γ) Ο ΜΑΛΟΣ (EP. 1. 5): COMENTARIOS

Es el epíteto de un buco en medio de un contexto descriptivo, en el que no falta color; preciso es observarlo en su totalidad:

Τὰ ῥόδα τὰ δροσόεντα καὶ ἅ κατὰπυκνος ἐκεῖνα / ἔρπυλλος κεῖται ταῖς Ἑλικωνιάσιν / ταὶ δὲ μελάμφυλλοι δάφναι τίν, Πύθιε Παιάν, / Δελφὶς ἐπεὶ πέτρα τοῦτό τοι ἄγλαισεν / βωμὸν δ' αἰμάξει κεραὸς τράγος οὗτος ὁ μαλὸς / τερμίνθου τρώγων ἔσχατον ἀκρεμόνα.

Parece, según notas de los editores, una dedicatoria de un cuadro, a modo de exvoto u ofrenda, lo cual conduce a una visión de estos seis versos como una esquemática descripción de tal obra de arte.³⁹ Si de ello se trata, mayor motivo para hablar de cromatismo, lo más destacable y esencial en una pintura. Un análisis somero advierte una señal o calificativo en cada uno de esos elementos: *δροσόεντα*, *κατὰπυκνος*, *μελάμφυλλοι*, *αἰμάξει*, *κεραός*,

y ὁ μαλός para un buco. Las indicaciones deícticas dan la impresión de que se están señalando los diferentes elementos de la composición en concreto y a destacar: τοῦτο, οὗτος, ὁ y ἔσχατον. Es lógico interpretar μαλός como término cromático: está rodeado de otros que lo son: rojo (rosas, sangre); verde oscuro (hojas de laurel) y ¿blanco? para el buco. La *deixis* de οὗτος lleva a la sospecha de que en la escena hay más de un τράγος, entre los que sólo ὁ μαλός es el destacado. Recuérdese a tal propósito la traducción de C.AMEIS: '*cornutus hircus iste dux*'.

A) VARIANTES Y CORRECCIONES TEXTUALES

Existen, a pesar de la generalización de ὁ μαλός (=blanco), desde GOW y toda una legión de editores:

1) ὁμαλός (C= *Ambrosianus* 104. B 75 sup., del s. XV-XVI), poco probable por lo poco positivo de su significado: "normal", "que no pasa el nivel", "que no destaca", "raso". El vocablo aflora una vez tan sólo en Teócrito, *Id.* 14.70; Ésquines será un soldado en las huestes de Ptolomeo, raso, ni mejor ni peor que cualquier otro: οὔτε κάκιστος / οὔτε πρᾶτος ἴσως, ὁμαλὸς δέ τις ὁ στρατιώτης. El significado cualitativo (no cuantitativo) de ὁμαλός en el *Ep.* conduce a una interpretación del τράγος nada destacable: ni mejor, ni peor que cualquier otro, en cuanto a estampa o proporciones. Esto no encaja como elemento destacable de un cuadro que rebosa naturalismo y plenitud vital; nos transmite ὁμαλός un aspecto de mediocridad, que desentona con el resto de los epítetos del cuadro, pero sobre todo con lo que debe ser un animal lucido, idóneo para un sacrificio precisamente en honor de Apolo.

2) La variante ὁμανός (Mss. K, *Ambrosianus* 886, del s. XIII, y el D, *Parisinus Gr.* 27266, del s. XIV), "ralo, falto de densidad, sin consistencia, muelle, flojo", alude al aspecto o estampa también; resulta aún menos estético y atractivo que el anterior, y con razón lo descartan los editores. Absurdo es ver un animal defectuoso en pelambre o estampa para un sacrificio a tal dios. De las escenas de sacrificios, que Teócrito ofrece, extraemos una impresión harto diferente: abundancia, gordura, vitalidad. En 17.125 hay πολλὰ δὲ πλανθέντα βοῶν; y, si en el resto no vienen deno-

tadas dichas cualidades, tampoco dan aspecto de mediocridad. Un ganado desmejorado es detestable para buenos vaqueros o cabreros; bastan los lamentos de Bato (*Id.* 4.15 y 20) ante la falta de cuidados de su dueño al abservar el flaco ganado: *τήνας μὲν δὴ τοι τᾶς πόρτιος αὐτὰ λέλειπται / τῷστια... / ...λεπτὸς μὲν χῶ ταῦρος ὁ πυρρίχος*. Si la zamarra de Comatas es valiosa, en 5. 11, se debe a la piel de la cabra que Crócilo sacrifica a las Musas: *νάκος...τὸ Κροκύλος μοι ἔδωκε, τὸ ποικίλον, ἀνίκ' ἔθυσσε / ταῖς Νύμφαις αἶγα*. La cordera que Comatas, en 5. 148-9, se dispone a sacrificar a las Ninfas, connota la misma idea de valor, aunque no se nos describa; el término *καλλιεργῆσαι* aparta toda mediocridad: *πρὶν ἢ ἐμὲ καλλιεργῆσαι / ταῖς Νύμφαις τὰν ἁμνόν*.

3) La variante *ὁ μάλος* (*Anth.* i.e. *λευκός*, Hesych.) es la misma que *ὁ μαλός*, con la diferencia diacrítica para poner de relieve la sustantivación del término, y nos lleva al mismo punto de partida. La ha elegido C.AMEIS, pero la enraíza con *μάλον*, "aprisco", "hato de ganado menor"; el animal en cuestión estaría destacado como el primero de la *grex* mediante *ὁ μάλος*: '*cornutus hircus iste dux*'.

B) LA RELACIÓN DE Ο ΜΑΛΟΣ CON LOS TEXTOS DE CALÍMACO

Además del ejemplo del *H.* 3. 90-91 (*παρουαίους / παρουατίους*), ya comentado, existen otros a conexionar con *μαλοπάρανος* y *μαλός*, e interpretados globalmente por la crítica como "blanco".

En el *H.* 6.110 (a Deméter) una gata es *μάλουριν*, en medio de un pasaje con bastantes dudas textuales: *τὰν μάλουριν τὰν ἔτρεμε θηρία μικκά*, "la de cola blanca (?), la que hacía temblar a las pequeñas bestias(=ratones/alimañas)". *Μάλουριν* ofrece la edición ya citada de PFEIFFER, con el recuerdo en su nota de la glosa de Hesych.: *μάλουριν· λευκόκερκος . καὶ ἥτις τὴν οὐρὰν ἔχει λευκάν*. El epíteto *μάλουρις* es el femenino de *μάλουρος*, variante que no todos los editores denotan. A.W. & G.R. MAIR (*Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron, Aratus*, London, 1977) dan *αἴλουριν*, (fem. de *αἴλουρος*, = *αἰόλον* + *οὔρος* por etimología popular), "de variopinta cola". El término *αἴλουρος* en las glosas y en Aristóteles (*HA* 540.10) es el gato (*Felis domesticus* L.) con total evidencia. En otras palabras, que no todo es blancura; *αἰόλος* no denota color, sino una combina-

ción luz-movimiento, según una ecuación semántica bien estudiada.⁴⁰ En suma, los textos calimaqueos (como el ὁ μαλός del *Epígrama*) no ofrecen garantía o seguridad alguna: ni en el caso de los canes de Artemis (πηγούς) ni en los presentes (μάλουριν / αἴλουριν). No hay base textual sana para postular un blanco en ninguno de los tres.

Ampliar desde aquí la blancura a μαλοπάρανος es un error acrecentado. Porque, según la gramática histórica, si ὁ μαλός es el simple, μαλοπάρανος habrá surgido después; y, si así es, nos parece que de un epíteto para chivos, gatos, yeguas, etc., es realmente difícil que haya surgido otro exquisito para un personaje femenino como Ágave; sería la primera vez que ello acaece en el plano del color con los calificativos divinos o mitológicos. Suena de nuevo la interpretación de CHANTRAINE: "La glosa de Hesch. μαλοπάρανος· λευκοπάρειος interpreta errónea y simplemente la cuestión, por la existencia precisamente del adj. μαλός.⁴¹ Es puramente intuitiva la adecuación a la blancura en el compuesto, y mucho más en μαλός. Y es obvio extraer del anterior análisis las conclusiones siguientes:

1) La relación entre simple y compuesto (ὁ μαλός y μαλοπάρανος) es un círculo vicioso, un desacierto; tanto más, cuanto que ya parece segura en el *Corpus Theoc.* una clara relación con μάλον, "manzana", para el segundo de ellos. Si dicha ecuación de compuesto a simple fuese real, deberíamos extender tal color manzana o rosado o rojo a la pelambre del buco en cuestión; no es admisible tal color y estética en ese tipo de animal.

2) La sustantivación de ὁ μαλός supondría, en todo caso, un *hâpax* de cuño teocriteo; en el resto de la ejemplificación de los restantes autores aparece siempre en composición: μαλοπαρούαν, μάλοπαράυαν, παρουαίους / παρουατίους, μάλουριν.

3) Suponer cualquier tipo de identidad entre μαλοπάρανος para las mejillas de Ágave y ὁ μαλός para un buco (aún tratándose de un animal que pulula igualmente en el dionisismo), significa que un epíteto divinal se ha originado en la esfera animal; la cosa es difícil, en un período tan avanzado de la cultura griega. No es comparable la acuñación al de Atena, γλαυκά, cuya relación u origen desde el animal γλαύξ plantea sus problemas cromáticos.⁴² Difícil también es imaginarse lo contrario: partir del compuesto μα-

λοπάρανος -en franca relación con μάλον, según se ha visto-, para explicar la sustantivación de ὁ μαλός, pero traduciendo por un intuitivo blanco; no existen manzanas de tal color.

4) Motivos estéticos impiden una comparación del compuesto μαλοπάρανος con μαλοπαράυαν o μαλοπαρούαν en el *PPetr.* 2. 35, para la yegua, blanca y marrón al parecer, aparte de la diferencia notable entre ambos textos; los segundos son tecnicismos, frente a un texto poético para el primero. Un motivo estético también parece desechar la relación de ὁ μαλός con μάλον, "manzana", al igual que todos los demás compuestos, a excepción del aplicado a Ágave.

5) No hay parangón entre ὁ μαλός y la ejemplificación de Calímaco, siempre en composición y referida a partes específicas del animal (cola, orejas, etc.), frente a la totalidad que el primero sanciona.

6) Ello no indica que Teócrito desconozca o no utilice calificativos de color para partes específicas de los animales del entorno bucólico. El campesino mediterráneo suele hacerlo, con la aplicación de adjetivos cromáticos a partes específicas de sus cuerpos. Y pese a la frecuente sustantivación (cf. "La Pinta", "La Roja", "La Blanca", "La Corza", corrientes para el vacuno), lo específico es que el campesino se fije en las partes más expresivas de esos animales: cola, cabeza, patas. El cromatismo para pieles de animales nunca es plano, al menos en la totalidad de su pelambre. Pero, si bien esa concepción de su color como realidad física es muy lógica, la gramática y el vocabulario no autorizan a una decisión clara en uno u otro sentido.

C) EL COLOR EN LOS ANIMALES DEL BUCOLISMO

1) BLANCO.- a) *Id.* 9.10, para hermosas pieles blancas de bueyes (λευκᾶν ἐκ δαμαλᾶν καλὰ δέρματα). b) 3.34, una λαυκᾶν...αἶγα, muy probablemente en contraste con el rostro moreno de la receptora del regalo, ἅ Μέρμνωνος...ἅ μελανόχρως. c) 8.49, cabras blancas frente a un chivo, sin *chrōma* definido: ὦ τράγε, τᾶν λευκᾶν αἰγῶν ἄνερ. d) 5.47, ὁ Λευκίτης (= "El Blanquito"), apodo cromático y afectivo de otro chivo, en similar proceder gramatical que para ὁ μαλός. e) 4.45-6, nuevos apodos de animales; no puede

hablarse de un blanco/negro general en su pelambre; pero, dado el origen y luminosidad de ἄργός frente a λευκός, parece una referencia destacada a un blanco brillante y tostado: σίτθ' ὁ Λέπαργος/ σίτθ' ἃ Κυμαίθα, ποτὶ λόφον. f) 5.103 y 8.28, un cabrito y un perro portan manchas blancas en su cabeza: ὁ Φάλαρος (*nota alba in fronte insignis*, para RUMPEL), y ὁ κύων ὁ φαλαρός. El recuerdo estilístico de ὁ μαλός surge de nuevo. Brillo y blancura coexisten en φαλαρός, en base a las glosas de Hesiquio: φαλύνει· λαμπρύνει. φαλίσσεται· λευκαίνεται. g) El juego luminosidad / movimiento lo evidencia Lámpuro, un perro en 8. 65 (λαμπ- + οὔρος): ὦ Λάμπυρε κύον, οὕτω βαθὺς ὕπνος ἔχει τυ;

2) GRIS.— Color *non grato* al poeta siracusano; emerge una vez tan sólo, aplicado al lobo en 11.24, en sentido negativo (=peligro), y en oposición a la oveja, blanca por connotación: φεύγεις δ' ὥσπερ οἷς πολιὸν λύκον ἀθήσασα.

3) NEGRO.— Un solo caso, y no con el genérico μέλας, sino con el raro πελλός, peyorativo también y de la misma raíz que el anterior, en 5.98; para RUMPEL es un *fuscus*; un τὰν μέλαιναν a ojos del *schol.*, ὁππόκα πέξω / τὰν οἷν τὰν μέλαιναν.

Pero no son los anteriores colores los prevalentes en la fauna bucólica, sino los cálidos, los rojos, estratificables de oscuro a claro de la siguiente forma:

1) COLOR TOSTADO.— Ante todo el radical αἶθ-, un rojo manchado tendente a un μέλας. De él ha sacado el poeta el máximo partido expresivo, tanto para nombres parlantes de animales como como humanos. Damos una simple estadística previa a su estudio en correspondiente capítulo: a) la cabra Κισσαίθα (1.151); b) Κυμαίθα, una vaca (4.46); c) Κιναίθα, la cabra de 5.102; d) Σιμαίθα, protagonista central del *Id.* 2; e) similar juego con el color emerge en ὁ Καλαιθίδος (5.15), matronímico de Lacón, que esconde un rostro moreno o tostado por el sol; f) Αἰθίοπες, dos veces citado (7.117 y 17.87), en cromático juego con el fondo y *chrōma* contextual. Es un radical cromático aplicado al reino viviente en exclusiva.

2) ROJIZO.— Es amplia su representación por el rancio sabor bucólico que encierra. a) Κνακ-, "rojizo-bermejo": 7.16, la piel que Lícidas porta es bermeja, compacta y densa, con olor a cuajo reciente; tacto, densidad y olor se denotan: λασίοιο δασύτριχος

εἶχε τράγοιο κνακὸν δέρμ' ὥμοισι νέας ταμίσοιο ποτόσδον. En 3.4-5, para un macho cabrío libio: καὶ τὸν ἐνόρχαν, / τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα. b) Πυρ- es "color fuego", un rojo más encendido que los anteriores, de ejemplificación muy crecida; ὁ πυρρίχος, un toro (4.20); las crines del león, en 25.244 (πυρσαὶ δ' ἔφρυξαν ἔθειραι; el nervioso caballo de 15.53 (ὀρθὸν ἀνέστα ὁ πυρρός).⁴³ c) Φοινικ-, tratado en páginas anteriores y con prolija estadística en el poeta siracusano, no parece haber sido utilizado nunca por él a propósito de animales. Los toros φοίνικες (Id.25.128), y sus cicundantes (κνήμαργοι y ἄργησταί) acusan una imitación homérica flagrante; se oponen los primeros a otros "patialbos" y a un tercer grupo "blancos cual cisnes": ταῦροι...κνήμαργοι θ' ἔλικές τε,... ἄλλοι φοίνικες (v.126-28); y en 130-31 el último bloque se especifica con χροίην δ' ἔσαν ἥύτε κύκνοι / ἄργησταί.⁴⁴

Ante tal análisis cromático del color para la fauna pueden extraerse las siguientes conclusiones:

a) Cuando los animales son general o parcialmente blancos, el poeta los denota con epítetos muy claros: λευκός, ὁ Λευκίτας, ὁ Λέπαργος, ὁ Φάλαρος. De este uso, nada amplio pero sí muy individualizado por la continua sustantivación, emana posiblemente una de las causas en virtud de las cuales ὁ μαλός en *Ep.*1.5 ha sido interpretado como "blanco"; como es lo general, es también lo cómodo.

3) Pero a la vista está que el predominio del rojo en la esfera animal es aplastante: αἶθ-, πυρ-, κνακ-, φοινικ-.

4) Existe, entonces, la lógica vía de interpretar ὁ μαλός como un buco no blanco, sino de otro color más rancio y cálido, aunque es posible también una interpretación acromática.

D) AMBIGÜEDAD DE ὁ μαλός Y POSIBILIDADES DE ACROMATISMO

A la interpretación general de "blanco" y dadas las variantes textuales, es escéptica A.KOBER, que plantea otras vías diferentes: "There are, however, various other possible interpretations of the word that have nothing to do with color" (o.c., p.22).

Esa directriz nos llevó a un sondeo de datos poéticos a partir de μάλον ("aprisco"), en un intento de relación con ὁ μαλός en el *Epígrama* presente. En *LSJM* advertimos curiosamente esto: Μαλόεις

es un epíteto típico de Apolo en Lesbos, hasta el punto de ser equivalente a un **Λέσβιος**. Calímaco (*fr.* 485 Pf.) nos lega el ejemplo de **Μαλός**ς ἦλθε χορός, "llegó el coro de Malunte"; la nota del editor aclara que Malunte es otro epíteto del mismo dios, también en Lesbos, aparte de un topónimo cercano a Mitilene, lugar donde era venerado bajo tal advocación.⁴⁵ Más aún, el historiador Tucídides (3.3) nos da más pormenores de su culto: ἐσηγγέλθη γὰρ αὐτοῖς ὥς εἶη Ἀπόλλωνος Μαλόεντος ἔξω τῆς πόλεως ἑορτή, ἐν ᾗ πανδημεὶ Μυτιληναῖοι ἑορτάζουσι. Ante esa masiva concentración cultural, explican ya E.F. POPPO-J.M. STHAL quw 'Deum patorem videtur significare'.⁴⁶

La trama de datos encaja con aspectos, que los historiadores de la religión griega aclaran, acerca de Apolo, en estrecha relación con animales y pastores: la deidad indoeuropea, protectora del cercado y lo que encierra. El buco es uno de los típicos a él sacrificados. Puede, en consecuencia, establecerse una relación entre el chivo ὁ μαλός del *Ep.* 1.5 y los de **Μαλός**ς (Call.) y **Μαλόεντος** (Th.), aunque sean topónimos. Si ella existe, ὁ μαλός ha de ser traducido por "perteneciente al rebaño", "el típico consagrado a Apolo **Μαλόεις**".⁴⁷ Encaminados en esa huella, la conexión con μάλον "aprisco", que no "manzana", resulta muy clara; tanto más cuanto que el deíctico οὗτος parece destacarlo del grupo o hato de ganado menor, cuyo patrón es Apolo, a quien va a ser sacrificado (cf. βωμὸν δ' αἰμάξει, v. 5).⁴⁸ El buco del rebaño, el gregario, con olvido del color, sería su cabal sentido; tal interpretación se acopla perfectamente al dios, calificado en esos mismo versos como "Pítico Sanador" (Πύθιε Παιάν). Desde el ángulo de la filología no hay reparo alguno en derivar μαλός de la base μάλον (aprisco), por el simple cambio acentuativo, proceder muy de Teócrito por cierto (cf. τὸν λεῦκον, un pez en *fr.* 3.4; λεύκαν, el álamo blanco, en 2.121; ὁ Λέπαργος y ὁ Φάλαρος, etc., etc.). El gran conocimiento de los resortes filológicos de los alejandrinos facilitan esa tarea, a la par que una concepción de su quehacer como "poésie verbale" para críticos de mucho peso.⁴⁹ En síntesis: si el *Ep.* en que el epíteto se enclava es *anathematikón* (una dedicatoria u ofrenda para un cuadro), ὁ μαλός se refiere a un buco bien terciado, visible y destacable dentro del rebaño o pequeño

grupo, tanto como para ser el elegido en sacrificio a su dios. Y en tal sentido, repetimos, no va fuera de ruta la versión de C. AMEIS como *'iste dux'*, destacándolo dentro de la grey.

Las divergentes huellas llevan a un callejón sin salida, si se trata de asegurar su verdadera base etimológica; porque también los últimos datos pueden estar relacionados con el color. Efectivamente, el **Μαλός** de Calímaco y Tucídides es un topónimo; existe otro más, sin la sufijación en **Fεντ-*, para la isla: **Μῆλος**. Los etimólogos lo conectan con **μαλίνη**, que designa la tierra de alúmina gris, utilizada por pintores y médicos; recordamos que el sufijo (**ινο-* / *ινη-*) aparte de materia puede indicar color y conectarse, en tal caso, con la manzana (**μᾶλον**); con ello nos acercamos de nuevo al cromatismo. La decisión es difícil, si bien podríamos atenernos a las conclusiones que siguen:

1) Habida cuenta del uso del color, muy extendido en el *Corpus Theocriteum*, parece muy cercano éste en **ὁ μαλός**, lo cual no quiere decir que se trate precisamente de un blanco; eso es lo fácil.

2) La presencia de Apolo en el *Ep.1.* en conexión con un animal, muy frecuente en los sacrificios, el buco, nos orienta -casi nos exige- una relación dios-animal, en la que el color parece no contar esencialmente: **ὁ μαλός** sería un animal de señalada traza, muy propicio y apto para un sacrificio; así reza el v.5.: **βωμὸν δ'αἰμάξει κεραὸς τράγος οὗτος ὁ μαλός**.

3) Tanto en uno como en otro sentido, el caso extraña por la simplicidad de su sustantivación, ausente en cualquier otro documento literario, prosa o poesía.

4) Tal vez lo que aconseja una opción por el cromatismo es: a) la frecuencia de adjetivos de color sustantivados, muy propia del poeta siciliano, máxime en el caso de apodos de animales, y b) la frecuencia con la que la asociación rojo-blanco brota como técnica estilística o "narrative pattern"; pero lo genuino no es precisamente asociar el tandem a la sangre (**=αἰμάξει**), sino a la belleza (cf. nuestro comentario a **ἐρευθομένων ἐπὶ βωμῶν**, 17.87).

5) La circunstancia de ser los versos dedicatoria a un cuadro (*anathematikón*) inclina la balanza, por pura lógica, hacia el cromatismo: hablar de pintura es ante todo citar colores y formas.

6) Ello no autoriza a una sanción a la ligera de un color

blanco precisamente -comodidad en la que la mayoría reincide-. Lo más probable es que se trate de un *chrōma* cálido y rojizo más, dentro de la extensa gama que Teócrito despliega en sus versos.

7) Esta línea nos acerca de nuevo al cromatismo de la manzana, rojo por tradición poética, pero choca a su vez estéticamente para un buco; más aún, si relacionamos ὁ μαλός con el compuesto μαλοπάρανος para Ágave (*Id.*26.1).

A punto de cerrar nuestra investigación, hemos pensado en un posible juego con la forma (recordando a VAN GRONINGEN), juego que con frecuencia oculta en sí una finalidad estética y, por ende, un despliegue de belleza; muchos detalles podrían justificarlo: cf., por ejemplo, la homofonía de los cinco términos del v. 5: κεραός τράγος οὔτος ὁ μαλός, o la aliteración entre τράγος y el participio τρώγων del v. siguiente. Quizá la escena es una réplica a las de sacrificios comunes que, desde Homero, se repiten con vocabulario similar, aunque difieran. En *Il.*23.146-7, Aquiles se dispone a cumplir el voto de su padre Peleo, si regresaba al hogar, de cortarse el cabello, inmolar cincuenta carneros, amén de una hecatombe: σοί τε κόμην κέρειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην, πεντήκοντα δ' ἔνορχα παρ' αὐτόθι μῆλ' ἱερεύειν, ὅθι τοι τέμενος βωμός τε θυήσεις. Advertimos cierto parecido terminológico: en lugar de ἔνορχα tenemos τράγος; de μῆλα, ὁ μαλός. Junto con ῥέξειν, las formas ἱερεύσειν y θυήσεις coinciden en el uso habitual de tal tiempo (αἰμάξει) en el género *anathematikón*.⁵⁰ No debe de extrañar en Homero la ausencia de οὔτος, menos aún de la sustantivación (ὁ μαλός). Tampoco Teócrito desconoce ἐνόρχης (=ἐνορχος/-ον) como sinónimo de τράγος: *Id.*3.5, τὸν ἐνόρχαν, τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα. El juego con el mismo epíteto cromático para δέρμα emerge en 7.16-17: τράγοιο / κνακὸν δέρμ' ὅμοισι.

¿Es ὁ μαλός una variante estilística de todos estos ejemplos, dado que en el *Ep.* funciona como aposición a κεραός τράγος? Lo parece; y parece también ser una réplica de los usos homéricos de ἔνορχα. Si de ello se trata, late un simple juego verbal y ha de darse la razón a la tesis de VAN GRONINGEN. Pero no es menos cierto que, su comparación con los ejemplos que acaban de citarse o con otros muchos, inclina la balanza hacia un cromatismo en el sintagma; en contra, eso sí, de un generalizante blanco, ante la

escogida y selecta coloración rojiza de la fauna bucólica. El único ejemplo que no encaja en tal generalización es el lobo, πολιόν en *Id.* 11.24, epíteto nada bello y, por ende, negativo. Una vez más, y sea cual fuere el camino hollado, la investigación de ὁ μαλός conduce a una dualidad (cromatismo/acromatismo); decidirse en uno u otro sentido no es fácil, como tampoco hablar de una posible síntesis en que acrisolen y fundan ambos significados con la homofonía de sus raíces.

N O T A S A * Μ Α Λ Ο -

1. Es el vocablo ide. que en los pueblos nórdicos denotaba la manzana: a.a.al. *apjul*; agl. *oeppel*; a.isl. *eple*; ello no impide que con el paso del latín al romance denote otros frutos: cf. en castellano "avellano" < *abellanus*. Para datos más precisos sobre la cuestión véase ERNOUT-MEILLET (*Dictionnaire étymologique de la langue Latine*, París, 1967, s.v. *abella*).

2. Véase J.ANDRÉ, *Lexique des termes de botanique en Latin*, París, 1956, p.663, s.v. *malon*.

3. Y se amplía en otras glosas del mismo autor: *μάλουρος*: *λεύκους*, "de cola blanca"; *μαλουρίς*: *λευχόχερκος καὶ ἥτις τὴν οὐρὰν ἔχει λευκήν*. Se complica con la aparición de *μαλοπαρούας* en el citado *PPetr.* y en Call. *H.Cer.*110. El segundo elemento -παρούας / -παρούας suele interpretarse como "castaño" o "marrón".

4. Cf. su obra general *The Use of Colour Terms...*, p.22 y 92.

5. En *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau and Braun*, Innsbruck, 1962, p.52.-54 (citamos en adelante por *Die gr.Bez. der Farb.*). Téngase en cuenta que en dicha obra predomina ante todo una especial atención al desarrollo del concepto de *Farbe*, no la de una definición del exacto matiz indicado en cada uno de los términos que estudia.

6. Cf. *Calímaco. Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid, 1980, p.52.

7. En *Calimachus II. Hymni et Epigrammata*, Oxford, 1951, p.12.

8. Su nota es bien sugestiva: "It is by no means certain that the *Mss.* παρουατίους is based upon Hesych. s.vv. παρωάς, πάρωος, Ael. *HA* 8.22, cf. Arist. *HA* 9.45, Dem. *De Cor.*260. Should be read Παρουατίους, i.e. Molossian?". Cf. su edición *Callimachus. Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, Harvard, 1977, p.66-67.

9. No vemos el porqué de esta reticencia; pese a la forma *eo-lia* (-παρούα) en el texto teocriteo y ser *Ágave* en Eurípides -fuente indudable de la inspiración de la escena, en *Bacantes*, una figura trágica, los versos iniciales del *Id.*26 son de un total bucolismo en lo referente al entorno: plantas, árboles, praderas, altares, un *locus amoenus* rodeado de pacifismo, sin olvidar que *μᾶλον* es un término *týpos* dentro de la totalidad del *Corpus Theocriteum*. Dentro de un contexto tal parece que *μαλοπάρανος* no desentona en absoluto.

10. La forma épica suele ser en -πάρηος, por analogía con *μῆλ-*

τουάρης; el dorio utiliza -πάρης, por analogía también con εὐπάρης (cf. Pi. P.12.16). Quizá Eustacio (691.52) por esa razón abogaba por la forma épica en el presente texto teocriteo, lo cual es verosímil.

11. En su *Grammatik der Griechischen Papyri aus der Ptolomäerzeit*. I.ap.1.B ("Äolismen"): "Bei dem Adjektiv μαλοπαρούαν... Beiwort einer Statue, das schwerlich von μαλοπάρης Ἀγαύα...Theokr. 26.1, und μαλοπάρης λευκοπάρης Hesych. zu trenne ist."

12. Ver C.GALLAVOTTI, "Pa-ra-wa-jo", *RFIC* 89, 1980, p.171 ss.

13. Así lo precisa el artículo de F.RODRÍGUEZ ADRADOS: "Tratamiento de los grupos -yi/iy en Jónico-Ático", *Emerita* 18, 1960, p. 408-24, en especial la p.411. La evolución del sufijo varía en función de la vocal anterior y posterior a tales grupos: α, η, ω + -yia- abrevian la vocal, pero la caída de -i- es facultativa; se explicarían así formas del jónico-ático como παρειά, o del eolio παρύα < παρFiα.

14. En su obra *Die weibliche Schönheit in der Griechischen Dichtung*, Innsbruck, 1933, p.76, y 108 con nota 310.

15. Véase *Von Homer zur Lyrik*, München, 1968, p. 190-92.

16. Hay dudas sobre el sentido etimológico de ῥέθος. Una relación con ῥίς, ῥέω, obra de E. FRÄNKEL (*Glotta* 32, 1942, p.31.ss.), parece plausible. Testimonios del baltoeslavo, a pesar de su contradictorio significado, establecen quizá un puente entre aquellos y el semantema de ῥέθος. H.FRISK (*EWG*.II, s.v. ῥέθος) cita al respecto el término checoslovaco *urod* "hermosura", aunque la misma palabra en ruso significa todo lo contrario ("criatura deforme", "espantajo"). El radical posee en baltoeslavo una semántica amplia y positiva: "generación, sexo, naturaleza, raza, pueblo", pero nunca el de "rostro" (cf. Theoc.23.39, ἔχ ῥεθέων σῶν εἴματα), que por extensión pasa a referirse al cuerpo entero (A.R.2.68: ἀνασχόμενοι ῥεθέων προπάροιθε βαρείας / χεῖρας). No es infrecuente en poesía el específico de "rostro": "aire / aspecto" (cf. S. *Ant.* 529; E.HF 1204; Theoc.29.16, καὶ μὲν σευ τὸ καλὸν τις ἰδὼν ῥέθος αἰνέσαι, en un poema de vocabulario esencialmente eolio, y en estrecha conexión con el *Id.*23 en cuanto a contenidos). Evidente parece que el poeta conocía el compuesto de Alceo ῥεθομάλιδας, pese a las dudas que sobre la autoría plantean ambos poemas. En μαλοπάρης ha optado el poeta (también dudoso) por lo más sencillo y directo, aunque la fuente sea la misma: Alceo.

17. Que para Teócrito la manzana es roja y no blanca lo explica muy bien el ej. de *Id.*7.117 (μάλοισιν ἔρευθομένοισιν); cf. cap. a **EPYΘ-**, p.208 y ss.

18. Así opina D.A.CAMPBELL en su edición (*Greek Lyric*.I, London, 1982, p.331): "Surely by Sappho? Abanthis may be addressed also at Sa. 22.10". El *fr.* es atribuido a Alceo por L.-P., y con la posibilidad de que el término [μαλο]πάρης se refiera a Afrodita.

19. El trabajo de A.SANCHO ROYO ("El epíteto divino en Teócrito. Tradición y originalidad", *Habis* 10-11, 1979-80, p.58-86) no trata este ejemplo específico: los epítetos divinos no son nuevos, sino tradicionales. La novedad está en aplicarlos a deidades a las que no se había atribuido anteriormente. Al margen de esa tendencia hallamos nosotros otra muy diferente: el naturalismo de un epíteto, a veces utilizado para deidades, héroes y humanos por igual: οἰνωπός, pese a su origen (Dioniso), lo porta Polideuces en 22.34; κυανόφρυς son Deipile (17.53), Amarilis (3.18) y una pastora o granjera, nada refinada por cierto (4.59). El caso más flagrante es el de πυρρός para Adonis (15.130); Hilas es comparado a un astro πυρσός (13.50); πυρρόθριξ son Dafnis y Menalcas (8.3), o Dametas (6.2). Pero πυρρός califica igualmente la pelambre animal: caballo (15.53), toro (4.20). Se tratan todos estos casos concretos en los respectivos capítulos con la suficiente amplitud.

20. En Teócrito, que define bastante bien lo que es el λευχὸν χρῶμα, no faltan ejemplos de tal relativismo: cf. el álamo blanco (*Populus alba* L.), λεύκων (2.121), claro gris perla, o el pez sagrado del *fr.* 3.1, τὸν λεύχον, de igual coloración. Esa manía por la blancura se comprueba siempre que se profundiza un poco en el realismo físico del color; exceptuados unos pocos casos paradigmáticos (nieve, leche, harina, mármol, marfil), que la poesía bucólica conoce bien, el resto de la amplísima lexicalización del epíteto nunca es un blanco real, y en lo concerniente a la oposición mujer/hombre (=λευχός/μέλας) no debe de exagerarse hasta convertirla en una polaridad irreductible, como hace E.IRWIN (*Colour Terms...*, ap.11: "White Women and Dark Men in Ancient Art and Homer", p.112-135. La antinomia en el Helenismo está muy reducida, y no siempre existe distinción en ambos niveles, divino y humano. Teócrito da buena muestra de ello: ροδόχρως es Helena (17.31); ροδόπαχυν Aurora (2. 148), pero también Adonis es ὁ ροδόπαχυν (15. 128); si Hebe es λευχοσφύρου (17.32), λευχόχρως es Adonis (*Ep.* 2.1) y el arrogante cabrero (20.24) alardea de λευχὸν τὸ μέτωπον ἐπ' ὄφρυσι λάμπε μελαίναις. En fin, una pastora emerge como ἡ μελανόχρως (3.35). Σύραν y ἡλιόχαιστον es Bombica (10.26). En la efebía epítetos femeninos se trasladan a la esfera masculina.

21. HELENA RODRÍGUEZ SOMOLINOS (en *Estudios sobre el léxico de Safo y Alceo*, tesis doctoral dirigida por A.BERNABÉ PAJARES y leída en Madrid, el 12 de noviembre de 1991) parece intuir algo de ello, aunque con mucha timidez, en p.329: "En cualquier caso lo que nos resulta más interesante es la coincidencia entre Teócrito e *Inc. Lesb.* 35.5 (=Alceo), que parece reflejar imitación".

22. Es la p.89 la que resume esa postura en síntesis: "The word reveals the typical characteristic of princesses in Greek literature, 'apple-cheeked' would be unsuitable. Because, moreover, it is obvious that Theocritus employs μάλός 'white'. I also think that he deliberately plays upon the meaning of the word. For μῆλον-μᾶλον is more common and may the sooner be expected in a poet who often uses Doric idiom. So the unsuspecting reader is at first misled into thinking that Agaue is called 'apple-cheeked'. Only the better instructed and more cultivated reader understands that the poet's real intentions are different" (cf. "Theocritus XXVI", *AC* 34, 1985, p.84-96. Desde MAASS (*Hermes* 26, 1891,

p.178 ss.) suele verse una intención y un canto ritual en este poema, tesis que REIZENSTEIN (*Epigram und Skolion*, p.217) acepta. La misma directriz religiosa se sigue advirtiendo en autores como VÖLGRAFF, LEGRAND, EDMONDS, y posteriormente VAN GRONINGEN y CARRIÈRE ("Sur le message des Bacchantes (Théocr.26)", *AC* 35, 1966, p.118). Pero caben otras: e.g. K.J.Mc KAY ("Theocritus' Bacchantes reexamined", *Antichthon* 1, 1967, p.16-28), que lo considera como una descripción literaria para una pintura representando la muerte de Penteo. GOW y DOVER dudan mucho de tal finalidad religiosa, y hoy se impone el criterio de ver una huella puramente literaria. El v.29 es la clave que propicia numerosos artículos de religioso o ritual cariz: εἴη ἐνναέτης ἢ καὶ δεκάτω ἐπιβαίνοι.

23. Nos referimos ante todo a VAN GRONINGEN, quien se plantea incluso si el autor de la composición es un iniciado en el dionisismo ("Les Bacchantes de Théocrite", *Miscellanea di Studii Alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, 1963, p.338-349). Hemos seleccionado éste y el trabajo de VAN DER VALK, por ser los dos que tratan el mensaje de esta obrita de manera totalmente opuesta: Para VAN GRONINGEN nos hallamos incluso "en présence non seulement d'un artiste de grande sensibilité -ce que nous savions déjà- mais en outre d'un adepte du culte de Dionysos" (ibid. p. 349). El resto de los trabajos, de parca extensión, versan sobre minucias textuales y comentarios a términos aislados; trátase, en suma, de cargar los acentos en versos muy concretos, e.g. el 29-30 (así GERHENSON, WOJACZEK, BENEDETTO, GLANVILLE-DOWNEY, cuyos títulos ni siquiera citamos).

24. Recordamos simplemente las razones ya esbozadas: la glosa de Hsch. es una falsa interpretación para CHANTRAINE por la existencia del adjetivo μαλός. El *PPetr.* 2.35 para la yegua μαολπαρούσαν tampoco aboga por un blanco en μαλός, si es que ambos tienen algo que ver por su aplicación a animales.

25. Tal carácter lo ha captado muy bien VAN GRONINGEN: "Théocrite a décrit cette scene avec plaisir indéniable...cette attention calme s'affirmer encore dans l'emploi des plusieurs épithètes descriptives qui n'ajoutent rien d'essentiel au contexte:... μαλοπάρανος (v.1); λασίας ἄγρια (3); ζῶντα τὸν ὑπὲρ γᾶς (4); καθαρῶ (5); πεποραμένα (7); νεόδρεπτων (8); ἀλιβάτω (10); ἀρχαίαν, ἐπιχόριον ἔρνος (11); lo más interesante es su conclusión: "En un mot, c'est une description à laquelle le poète boucolique qu'est Théocrite a dû prendre un réel plaisir; il y a dû se représenter et décrire cette scène, peut on dire, avec amour" (a.c., p.339).

26. Recordamos al respecto los ss. casos: Hílas, ξανθός y πυρρός (13.40 ss.); Polideuces, οἰνωπός (22.34); Menalcas y Dafnis, πυρροτρίχων (8.3); Dametas, πυρρός (6.3), etc...

27. "La parte narrativa es de una gran economía y expresividad con un brillante contraste entre la apacible escena inicial de culto campestre y el estallido de violencia que le sigue" (o.c., p.279).

28. Como tal regalo y símbolo despunta muchas veces en el *Cor-*

pus Theocriteum: cf. 3.10, 5.88, 6.6, 10.34, 11.10, entre otras: Véase nuestra relación total y notas al término base $\mu\tilde{\alpha}\lambda\omicron\nu$ en páginas siguientes.

29. No es decisiva esta circunstancia; en Alceo existe la posibilidad de que esté calificando a Afrodita misma; si así lo hace (y no para la muchacha del coro), el epíteto es de un total cariz divino y, por consiguiente, totalmente adecuado y sublimado.

30. Para A.BALLY (*DGF*, s.v. $\mu\tilde{\alpha}\lambda\omicron\nu$) Μαλίς es forma doria, ninfa protectora de los rebaños (lo que no implica que tenga algo que ver con el término homófono ide. **malon / melon*, "aprisco", "hato de ganado menor" (=cabras y ovejas). *LSJM* deriva Μαλίς de $\mu\tilde{\alpha}\lambda\omicron\nu$ "manzana", con lo que queda clara la relación y simbología que nosotros apuntamos. GOW no hace la más mínima alusión a ello; se limita a comparar el término con Μαλίδα λίμνων , que aparece en S. Tr. 636. La relación con "manzana" no es absolutamente clara; C. GALLAVOTTI añade a esta familia de palabras otros términos cuyo significado general es "suave, callado" (cf. Hsch. $\mu\alpha\lambda\acute{\iota}\alpha\nu$ · εὐφημον, ἡσυχιον; *EM* 584.16, τὸ μηλόν, τὸ ἡσυχον καὶ ἡμηρον καὶ χαῦνον). Μαλίς en concreto es un n. plur. perteneciente al ámbito terminológico lesbio (cf. *In.Lesb.*21), lo mismo que ῥεθομάλιδας y $\mu\alpha\lambda\omicron\pi\acute{\alpha}\rho\nu\omicron\varsigma$, objeto de nuestro comentario. Todos ellos y los que se traducen por blanco ($\mu\alpha\lambda\omicron$ -) están relacionados, pero componen una familia ajena a "manzana" / "melocotón"; dentro de ella la semántica original sería la de suavidad, y el color lo secundario, originado probablemente por la interpretación de los lexicógrafos antiguos. Todo ello, empero, resulta muy difícil de demostrar y, en contrapartida, queda nuestra interpretación a partir de textos eminentemente bucólicos que encierran evidente unidad. Véase C. GALLAVOTTI, a.c.p.7) ss., así como la tesis citada de RODRÍGUEZ SOMOLINOS, p.328-29.

31. Recordamos que Ch.SEGAL ha visto en la muerte de Hilas, (*Id.*13) el efebo (23) y Ámico (22) un modelo narrativo similar, a base del tema central de la muerte por/en el agua (cf. "Death by weater...", p.20.38); pero curiosamente no ha reparado en el cromatismo rojo de las tres escenas, dato clave y coincidente.

32. Para una ejemplificación poética total en la literatura grecolatina es muy útil el trabajo de A. LITTEWOOD ("The symbolism of the apple in Grec and Roman literature". *HSPh* 72, 1967, p.147-181); también el de T.SMERDEL ("Le motif de la pomme", *ZAnt* 2, 1952, p.241-261). Como preámbulo, véanse nuestras observaciones en cap. a ΕΡΕΥΘ - la nota 44, p.242, y comentario a $\tilde{\omega}$ $\mu\acute{\alpha}\lambda\omicron\iota\sigma\iota\nu$ ἐρευθομέροισι (7.117), en p.208 y ss.

33. Parece que, con bastante certeza, se trata de la especie $\mu\tilde{\alpha}\lambda\omicron\nu$ ἄγριον (*Dsc.*1.115.4) o *Pyrus acerba* L.

34. Cf. nuestro comentario a $\mu\epsilon\lambda\iota\chi\rho\acute{\alpha}\iota$ y $\mu\epsilon\lambda\iota\chi\lambda\omega\rho\acute{\omicron}\nu$ en cap. a ΧΛΩΡΟΣ , p.904 ss.

35. La interpretación de GOW (o.c.11, p.254) es ésta: "If you tears are for him, they may flow as big as apples". en base al siguiente texto, que incluye la *corr.* de WILAMOWITZ con con un inte-

rogante tras δάκρυα: 'τήνῳ τεὰ δάκρυα; μᾶλα ρεόντων'. C.HARTUNG propuso ρεόντων, un plural innecesario dado el sujeto en n.pl.; WILAMOWITZ llega a la sustitución del μᾶλα por ἄλλα, prosecutiva y exhortativa. La comparación μᾶλα=δάκρυα suele apuntarse con el texto de Mosco (*Mégara* 56), citado por todos los editores: τὰ δέ οἱ θαλερώτερα δάκρυα μήλων / κόλπον ἐς ἡμερόεντα κατὰ βλεφάρων ἔχέοντο ("y por sus párpados se le derramaban, hasta el deseable regazo, lágrimas más lucidas que manzanas"). No resulta fácil una decisión certera, pero en ambos textos se insiste mucho en las mejillas; en Mosco, Alcmena "riega sus blancas mejillas" en el v.siguiente (v.59): παρήϊα λευκ' ἐδίαινευ / Ἀλκμήνη. En Teócrito (14.23) se insiste en el rostro de Cinisca, "inflamado por la vergüenza", después de ser descubierto su engaño amoroso: κήφλέγεται εὐμαρῶς κεν ἀπ' αὐτᾶς καὶ λύχνον ἄψας ("y se inflamó toda, hasta el punto de que un candil podría encenderse en su cara"). Por lo demás, en Teócrito está ausente tanto el comparativo como un ὥς, puesto que el símil es paratáctico. Lo importante, desde nuestro ángulo de visión unitario, es que los comentaristas se inclinan por formas y color de las mejillas, y muy pronto: J. RUMPEL (cf. *Lexicon*) asegura que 'subest pomorum comparatio'; y D. RIBBECK ("Theokriteische Studien 5", *RhM* 17, 1862, p.553-557) mantiene (en p.561) que se trata de "pomettes de joue", concatenándolo de forma inmediata con el ej. de *Id.*26.1 (μαλοπάρανος): "Wenn μήλα für παρειαί gebraucht wird (Pollux II.87) so geschieht es bei Dichtern doch nur in bewu der Bergleichung mit wirtlichen Aepfeln (μαλοπάρανος XXVI.1)".

36. En efecto, Teócrito mismo (27.50) lo refiere a los pechos de la mujer, ligado también al erotismo: μᾶλα τεὰ πρᾶτιστα τάδε χρῶοντα διδάξω. Aristófanes lo utiliza en tal sentido con profusión: *Lys.*115, ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλα πᾶ / γυμνὰς παριδὼν ἐξέβαλε οἶῳ τὸ ξίφος. *Ec.*903, καπὶ τοῖς μήλοις ἐπανθεῖ. Cf. al respecto el vocablo μηλοῦχος, especie de corsé que mantiene los pechos de la mujer (*AP* 6.211). Pero, repetimos, lo que avala nuestra interpretación de μαλοπάρανος es la constante asociación de la manzana a formas y color de las mejillas, como en *AP* 9.556 (Zon.), referido aun personaje, bucólico además, como es Dafnis: ὅτ' ἔνθορε σειριόχανστος ἡρέμα φοινιχθεὶς μᾶλα παρηίδια, "cuando quemado por la cánicula saltó, con las manzanas de sus mejillas ligeramente rojas".

37. En "La visione del colore....", p. 107. En nuestro capítulo a ΑΕΥΚΟΣ, p.1165-1170, se pormenoriza y amplía.

38. Dos casos específicos de ella se explican como contrapunto: a) Simeta (nombre parlante (σιμός + αἶθ-), de moreno rostro, asegura que su cutis se ha vuelto de color tapso (=lívido o amarillento) por la febril enfermedad, en 2.88: καί μεν χρῶς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψω. La descripción es una continuación de los v.55-56, donde impreca a Eros, como culpable de que su tez quede privada de natural *chrōma* (= un rojo por efecto de la sangre bajo la piel): αἰαῖ Ἔρως ἀνταρὲ τί μεν μέλαν ἐκ χρῶς αἶμα / ἐκφῶς ὥς λιμνᾶτις ἄπαν ἐκ βδέλλα πέπωκας; b) En el rostro de Esquines, desengañado del amor, Tiónico advierte desaliño y mal color, semejantes a un pálido y misero pitagórico, en *Id.*14.70: τοιοῦτος πρῶαν τις ἀφίχετο Πυθαγοριχτάς / ὥχρὸς κἀνυπόδητος. Si se repara

en ambos ejemplos, la causa de dicha enfermedad y color obedece a las penas de amor; eso equivale a decir que Eros da otro tinte muy diferente al rostro. Ni la decrepita vejez, ni la enfermedad caben en el entorno bucólico, saludable y vital, a no ser que de la "enfermedad de amores" se trate. En el cap. a ΠΟΛΙΟΣ, y a propósito de las canas volvemos a insistir en ello.

39. Se valora el presente *Ep.* (al igual que los cinco que le siguen) como una inscripción o dedicatoria de un cuadro, ofrendado como exvoto: un "landscape with browsing goats". Parajes ambientales similares a ellos emergen en las casas de la *Via Stabiana* de Pompeya (cf. o.c. II, p.527). Para LEGRAND (I., p.210) la pieza descrita puede ser "une oeuvre d'art, mosaïque ou peinture".

40. Se trata del pensamiento de G.COTTON en su conocido artículo (cf. "Une équation sémantique..."). En los usos de αἰόλος unos insisten en el movimiento (e.g. *Od.* 19.404, πόδας αἰόλος ἵππος; *Il.* 3.115; *Theoc.* 22.34, αἰολόπῳλος); otros en la luz o centelleo: αἰολοθόρηξ (*Il.* 4.89); αἰολομίτρης (*Il.* 5.707, *Theoc.* 17.19).

41. La sospecha de H.RODRÍGUEZ SOMOLINOS (cf. tesis citada, p.328), es muy cómoda, pero adolece de pruebas; no pasa de la mera suposición sin más: "Pero también podría ser que la mala interpretación procediera ya de Teócrito, que junto a μαλοπάρανος emplea μάλος, o incluso ya desde el *fr.* lesbio el verdadero sentido fuera 'de blancas mejillas'". En Teócrito no lo creemos así: los poetas helenísticos conocen todos los resortes de la gramática y de la filología.

42. Una coloración rojiza parece desprenderse en 5.11-12, para la piel de la zamarra de Lacón, denotada con ποικίλον ("variopinta"), en poético juego cromático con el nombre parlante mismo del donante, Cróci-lo: (ράκος) τὸ κροχύλος μοι ἔδωκε τὸ ποικίλον, ἀνίχ' ἔθυσσε / ταῖς Νύμφαις τὰν αἶγα. Dicho juego estriba en la combinación de colores: rubio (χρόκος) en los cabellos del personaje y la piel, que, amén de variopinta, puede encerrar un rojo. Si ποικίλον no porta un *séma* cromático definido, no hay que negar una connotación cromática. Lo cómodo, cuando se habla de "moteado", es la inmediata alusión a un "blanqui-negro"; pero los ciervos en poesía griega son ποκίλοι o moteados, y a nadie se le ocurre pensar en un negro al imaginar su piel. Deducimos, por ende, que τὸ ποικίλον en el poema citado se refiere a una piel de cabra de color rojizo en su base (por lo demás, el normal en dicha fauna). El juego aludido favorece tal interpretación: es un amarillo rojizo, similar a la χρᾶχὸν δέρμα de Lícidas (7.16). Todos estos pormenores y recreo estilístico en los colores, se amplía en los capítulos respectivos: KPOKO-, p.711-719, y KNAK-, p.758-772.

43. Véase cap. a ΠΙΠ-, p.389-394.

44. Aparte de la versión de COTTON, hay que rastrear otras: algunas erróneas, como la de BOISACQ (*DELG*), que parte de dos ἄργός diferentes. Hay en el término un doble semantema ("blanco-brillante" / "rápido"), emergentes según el contexto. Κύνας ἄργους es un cliché homérico, denotador de un atributo específico del perro: agilidad y no blancura (cf. el compuesto ἄργίπους, "de pies

rápidos", o el sintagma χύρες πόδας ἄργοι en *Il.* 18.578; igualmente πόδαργος, para un caballo). Por el contrario, la idea de color, destello y brillo se imponen en βόες ἄργοι (*Il.* 23.30), al tratarse de bueyes vistosos y grasientos para el sacrificio; su indudable significado es "de piel luciente", incluso "blanca". A veces la elección ante tal dualidad semántica es imposible: ἄργιχέραιος puede ser "rayo centellante en luz/blancura", o bien "rápido". En el caso de *Id.* 25 nos inclinamos por un cromatismo flagrante; aunque los toros estén en movimiento, ἄργησταί está contrapuesto a φοῖνιχες con fines distintivos. Un buey rápido es lo menos pensable. Por lo demás, la asociación rojo / blanco es una combinación cromática frecuente en el *Corpus Theocriteum*, si bien en el presente caso no es más que una imitación del auténtico Teócrito. Para mayor detalle cf. cap. a ΦΟΙΝ-, p.150-157. En χυημαργοί hay color, además, porque el movimiento se denota con ἔλιχες y ἔστιχόωντο); el *chrōma* del radical es particularmente blanco y luminoso, frente a λευκός, que, por su generalidad, sanciona cualquier blanco, o cualquier color claro dado su relativismo, lo que va en detrimento de su pureza (cf. al respecto, R.D'AVINO, a.c., p.104-5).

45. Como claro epíteto del dios y su relación con pastores y animales lo ve LITTEWOOD (en a.c., p.160).

46. En su excelente edición comentada (*Thucydides libri octo. explanavit E.F.POPPO. Editio altera et tertia, quas auxit et emendavit J.M.S.STHAL*, Leipzig, 1882-88). Esto se repite en los demás traductores: F.RODRÍGUEZ ADRADOS en la suya apunta en nota: "Μαλό-εἰς parece significar protector del ganado".

47. El origen y etimología de Apolo son muy controvertidos. Partiendo de ἀπέλλαι, palabra hallada en una inscripción tesalia del s. I a.C. en Laconia, y de la glosa de Hsch. (ἀπέλλαι· σηκοὶ ἐχχλησιῶν), O. KERN (*Religion der Griechischen*, I, Berlín, 1926, p. 110 ss.) piensa en un dios de pastores en su origen ("ursprünglich nicht anders als ein schlichter Hiertengott"). El término ἀπέλλα, la asamblea espartana, y el plural ἀπέλλαι reuniones en la inscr. tesalia (cf. ἀπελλάζω = ἐχχλησιάζω, según Plutarco), guardaría una estrecha relación con Ἀπέλλων y Ἀπόλλων (en opinión de FARNELL), por el hecho de ser el dios de las reuniones políticas dorias en su origen. Para A.B.COOK Ἀπέλλων deriva de ἀπελλόων, "álamo negro", lo que daría origen a un epíteto ritual ("el de los álamos negros"), abocando en el nombre propio finalmente; el nombre completo del dios tal vez deba rastrearse en el sintagma homérico Φοῖβος Ἀπόλλων. Asimismo en los epítetos Λύκος y Λύκειος los especialistas hallan razones para postular, tanto una procedencia nórdica (COOK y P.ROSE), como licia o asiática (WILAMOWITZ y P. NILSSON). Pero ya K. WERNICKE advierte (cf. su artículo "Apolon", en *RE* PAULY-WISSOWA) que es erróneo derivar los múltiples aspectos de la personalidad de Apolo de una sola fuente. El Apolo histórico ha absorbido en sí divinidades y elementos religiosos de origen vario, muy diversos. Es la base misma del sincretismo religioso que hallamos siempre, o casi siempre, para muchas deidades griegas: un elemento nórdico, indoeuropeo, y otro mediterráneo y oriental, postura imperante hoy en el estudio de la religión griega. Para mayor detalle de todas estas dudas y planteamientos, cf. W.K.C.GUTHRIE, *The Greeks and their Gods*, en la versión francesa

Les Grecs et leurs dieux, París, 1956. p.90-105.

48. Se acrecienta esta posibilidad al comprobar que, si $\mu\tilde{\alpha}\lambda\omicron\nu$ era frecuente en el *Corpus Theocriteum* como fruta, no lo es menos en el segundo de los sentidos (= "ganado menor"). La forma doria no es $\mu\tilde{\alpha}\lambda\alpha$, sino $\mu\tilde{\eta}\lambda\alpha$; Homero utiliza la segunda como plural colectivo; Teócrito ambas y, si bien en poemas de indudable huella homérica emerge $\mu\tilde{\eta}\lambda\alpha$, su uso es indistinto: $\pi\acute{\iota}\omicron\nu\alpha \mu\tilde{\eta}\lambda\alpha$, $\pi\omicron\lambda\lambda\grave{\alpha} \pi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma \mu\tilde{\eta}\lambda\omicron\iota\varsigma$ (25.86); $\acute{\epsilon}\nu \acute{\omega}\rho\epsilon\sigma\iota \mu\tilde{\alpha}\lambda\alpha$ (3.146); $\mu\tilde{\eta}\lambda\alpha \nu\omicron\mu\epsilon\acute{\upsilon}\epsilon\iota$ (1.109); $\mu\tilde{\alpha}\lambda\alpha \nu\epsilon\mu\omega\nu$ (8.2); $\mu\tilde{\alpha}\lambda\alpha \nu\omicron\mu\epsilon\acute{\upsilon}\epsilon\iota\nu$ (27.69); $\tau\grave{\alpha} \delta\grave{\epsilon} \mu\tilde{\alpha}\lambda\alpha$ (8.16). Basta con este simple ramillete ejemplar para percatarse de que el término es bucólico por su propia esencia y, por ello, fundamental en los *Idilios*.

49. Aparte de la bibliografía citada ya en capítulos anteriores, sobre técnicas de los poetas helenísticos como *poetae grammatici*, ha de verse la obra de VAN GRONINGEN (*La poésie verbale Grecque. Essai de mise au point*, Amsterdam, 1953; para el Helenismo, ante todo el cap. IV, p.67-92).

50. Dichas constantes o *tópoi* las analiza muy bien F.CARNS ("Horace, Odes III.13 and III.23", *AC* 46, 1977, p.523 ss). Y curiosamente hallamos cromatismo al leer los versos horacianos 6-8 (*O fons Bandusiae...*): 'nam gelidos inficiet tibi / rubro sanguine rivos / lascivi subole gregis'. CAIRNS no ha reparado en la coincidencia cromática con el *Ep.1* de Theoc. ($\acute{\alpha}\acute{\iota}\mu\acute{\alpha}\xi\epsilon\iota$), sino que su cita la refiere al uso del futuro en este tipo de composición, enlazándolo en tal sentido con *Id.* 28. Aparte del "use of future tense", es la alabanza del objeto donado en base a sus caracteres y aspecto externos.. Si el *Ep.1* describe un cuadro, natural ha de ser su inherente cromatismo. Ya H.KÜHN (*Topica Epigrammatica dedicatorium Graecorum*, Diss., Breslau, 1906) trata por separado cada uno de estos *tópoi* del género, aunque sólo estudia *anathematiká* dirigidos a dioses.

ABRIR TOMO II

